جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

التّكرار في شعر العصر العبّاسي الأول

إعداد الطالب

خالد فرحان البداينة

إشراف

الأستاذ الدكتور أنور أبو سويلم

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة
الدكتوراه في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2006

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب خالد فرحان البداينة الموسومة بـــ:

التكرار في شعر العصر العباسي الأول

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. أنور عليان أبوسويلم		2006/12/6	مشرفاً ورئيسا
أ.د. ماجد ياسين الجعافره		2006/12/6	عضواً
أ.د. سمير محمود الدروبي		2006/12/6	عضواً
أ.د. زايد خالد المقابلة		2006/12/6	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. حسام الدين المبيض

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

AK-JORDAN
710
-99

dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
u.jo/gradest/derasat.htm

الإهداء

إلى أرواح أولئك الذين يرقدون في تلك الرّبْوةِ الصامتة، آخرهم (أبو رأفت).

إلى أمي التي طالما انتظرتْ هذا الجهد

إلى زوجتي و أبنائي .

إلى أخوتي وأهلي جميعاً مع خالص المحبة.

خالد فرحان البداينة

Abstract

Repetition in the First Abbasid Age Poetry

By : Khaled Farhan Al- Badaineh

Mu'tah University،2006

Repetition is a stylistic phenomenon that reveals the psychological dimentions , and the semantic purposes the poets want to express their affection , burnings of sadnesses and feelings of joys. The semantic aims fascinate a listener or a reader with expressive ability which makes tunes (mood) quicken and inhale according to composing harmony with data of Abbasid glorious civilization .

Repetition is not only a flowery extravagance used by a poet for language dazzle , but it is also a textual structure with the shades of semantic situations . It looks like a net which distributes its threads round the repeated words ; therefore, the poets of the first Abbasid age overflowed their feelings , mental visions and poetic rituals by using repetition . The researcher has formed this vision , so this study comes into four chapters :

The first chapter discusses the phenomenon of parallelism (composing a poem); the parallel of a letter and word ; syntactical and morphological structures; inlaid words variety and cadence of rhyme.

The second chapter points out the verbal repetition: horizontal and vertical word repetition ; rhetorical statements related to repetition ; similarity of limits ; dividing and neighbouring ; exchanging the second hemistich with the first one; reiteration ; and setting opposite .

The third chapter deals with the objective repetition : introduction of musing over the ruins (Atlal) ; image of his beloved ; caravans ; elegiac poetry about cities and non – human things; description of palaces , orchards and flowers ; repeating of poetic image ; and folk-topics .

The last chapter shows the attempt of interpreting the motives of psychological , rhythmical , aesthetical , emphatic , speculative and ritual repetition .

After that the abstract of this research , its basic findings and bibliography are stated at the end of this dissertation .

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمة:

ليست ظاهرة التّكرار غريبةً على الشعر العربي قديمه وحديثه ، إذ ظهرت فيه منذ أقدم النّصوص الشّعرية ، فقلّما يخلو من التكرار شعر شاعر ، حتى كأنها سمة من سماته ، وخصيصة من خصائصه .

أمّا معنى التّكرار في اللغة ، فهو مأخوذ من (الكرّ ، وهو الرّجوع على الشيء ومصدره (كَرَرَ) والكرُّ مصدر (كرّ) كرّ عليه كرّاً ، وكروراً وتكراراً).[1] وفي الاصطلاح إعادة اللفظ أو المعنى ، وقد ظلّت رؤية العلماء لحقيقة التّكرار متقاربة ، رغم التّباين في وجهات نظرهم ، فابن معصوم يعرّفه قائلاً:(هو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة)[2].

(والنكتة التي أشار إليها ابن معصوم وثيقة الصّلة بالجانب التأثيري ، الذي يكوّنه التّكرار ، وفيها إشارة إلى أهميّة التّكرار ، فأعطاه بُعداً وظيفياً متّصلاً بالموقف الشّعوري والوجداني ، وهذا البعد يشكّل ظاهرةً أسلوبيةً يرتكز عليها العملُ الأدبي وهذا ما أشار إليه موسى ربابعة)[3].

إنّ أسلوب التّكرار داخل النّص الشّعري من الظّواهر الأسلوبيّة والبلاغية التي استخدمها القرآن، ثم سار على نهجه الشعراء قديماً وحديثاً ، من حيث هو أسلوب فنيّ وإيحائي للتّعبير عمّا تجيش به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس ، فلم يكن شيوعه وليد الصّدفة ، بل هناك بواعثُ نفسيّةٌ وإيقاعية أسهمت في نضج هذه الظاهرة الأسلوبية بما فيها من وقع في الوجدان وتأثير في النفس .

وقد أدرك القدماء والمحدثون بنظراتهم الثاقبة أنّ التّكرار أمرٌ لازم في لغة البشر ، وفي حياتهم , وهو يتكرّر بنمطية شبه ثابتة، ومردّ ذلك إلى عوامل كثيرة من أبرزها :(أنّ مدى المعاني متّسعٌ أكثر من مدى الألفاظ ، وهذا يستدعي إعادة

---

(1) ابن منظور(محمد بن مكرم) ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، مادة (كَرَرَ) ، 5 /135.

(2) ابن معصوم (علي بن صدر الدين بن معصوم المدني) ، انوار الربيع في انواع البديع ، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان ، النجف ، 5/ 345.

(3) موسى ربابعة ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، دار الكندي للنشر ، ط1 ، 2001 ص14 .

الألفاظ وتكريرها على أوجه مختلفة من الهيئات والـدّلالات المجازيّـة والرّمزيـة لاستيفاء المعاني) [1] كما أنّهم اعتبروا التّكرار سنةً من سنن العرب، وقـد اهـتمّ النُحاة واللغويون العرب بذكر التّكرار ، فمن يطالع مؤلّفاتهم ، يرى أنّهـم سـلّطوا الأضواء على هذا المُصطلح ومنهم (الفرّاء ت207) في كتابـه معـاني القـرآن ، و(ابن جنّي ت392) في مؤلّفه الخصائص.

أما علماء البلاغة فقد تناولوا التكرار في مصنفاتهم ، وعدوه نوعاً من أنواع البلاغة والبديع ، وأسلوبا من أساليب اللغة منهم: (أبو هلال العسكريّ ت385هـ) في كتابـه **الصّناعتين** الـذي تـناوله في بـاب الإطـناب ، و(ابـن رشيـق القيرواني ت456هـ) صاحب العمدة في محاسن الشعر وآدابه الذي أفرد له بابـا مستقلا ، و(ابن سنان الخفاجي ت466هـ) في مصنفه **سر الفصاحة** نظر إليه نظرةً مغايرةً لنظرة أولئك العلماء ، وقد عبّرَ عن رأيه بقوله : (وما أعرف شيئاً يقدح في الفصاحةِ ، ويغضّ من طلاوتها أظهر من التّكرار لمن يُؤثر تجنّبه وصـيانة نفـسه عنه) [2] . أمّا (الكرماني ت505هـ) فقد توقّف عند أسرار التّكرار فـي القـرآن، وذهب إلى(أن من وجود التكرير المطلق في القرآن ،وكل مـا وقـع مـن ألفـاظ مشتركة بين اثنين أو أكثر فإنّ اللفظ المشترك في كل آية يفيد معنًى غير الذي يفيده في الآية الأخرى).[3] و(ابن الأثير ت637هـ) في **المثل السائر**،و(ابن أبى الإصبع ت654) صاحب كتاب **تحرير التّحبير** ، و(السجلماسي ت704هـ) في كتابه **المنزع البديع** و(ابن الأثير الحلبي ت737هـ) في **جوهر الكنز** ، و(العلوي ت745) في كتابه **الطراز** ؛ إذ أكدّ على(أنّ الحرف الواحد إذا تكرّر فـي الكـلام المنظـوم أو المنثور كان ثقيلاً على الأنفس ، نازلاً عن الفصاحة ، معيباً في البلاغة). [4] و(ابن

---

(1) عزّ الدّين علي السيّد ، التّكرير بين المثير والتأثير ، دار الطباعة المحمدية ، ط1 ، ص7.

(2) ابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، 1982 ، ص 96.

(3) الكرماني (محمود بن حمزة ت505) ، أسرار التكرار في القرآن ،تحقيق عبد القادر أحمد عطا ،دار الفضيلة القاهرة ، ص65.

(4) العلوي (يحيى بن حمزة) ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، تحقيق مجموعة من العلماء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2/ 176.

معصوم ت1120هـ) في مؤلَّفه **أنوار الربيع في أنواع البديع** مبيّناً مواطن ورُودِهِ كالتّفجّع والتحسّر، والمدح والتّنبيه، والتّلذذ بذكر المكرّر.

وقد تناول المحدثون التّكرار بنظرةٍ تختلف عن القدماء ، وتبتعد عن الجانب العقليّ الّذي استند إليه القدماء في التّعامل مع الظّاهرة الأسلوبيّة ، نتيجة للمستجدّات

فقد أخذت الدراسات البلاغية الحديثة تدور في فلك المصنفات القديمة مع قليل من الإضافات والتغيرات التي تتعلق بالصياغة والتصنيف، وقد حذت كثير من الدراسات حذو الدراسات القديمة من حيث الوقوف عند ظاهرة التكرير إذ خصتها بوقفة مستقلة ومنها : المصطلحات البلاغية وأساليب بلاغية لأحمد مطلوب، وعلم المعاني لعبد العزيز عتيق، ومعجم البلاغة لبدوي طبانة. واعتمدت الدّراسة على بعض المصادر القديمة في دراسة هذه الظّاهرة ،ومنها المصادر البلاغية، والأدبية والمعاجم ،والدراسات الدلالية الحديثة. وكانت الدّواوين الشّعرية لشّعراء العصر العباسي الأول من أهم مصادر البحث الأساسية، وكذلك مصادر الشّعر العربيّ ، مثل الأغاني للأصفهاني ، وكتب الجاحظ ،والحماسات الشّعريّة ، وشعر الدّيارات ، وبعض الكتب التاريخية مثل تاريخ الطّبري(تاريخ الرّسل و الملوك) .

ومن أبرز الدراسات الحديثة التي أفدت منها (التكرير بين المثير والتأثير) لعزّ الدين علي السيد، و(بناء الأسلوب في شعر الحداثة) لمحمد عبد المطلب ؛إذ أفرد فصلين للتكرير، و(مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي) لعبد المنعم الزُّبيدي،و(قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة، و(التكرار في الشعر الجاهلي) لموسى ربابعة، و(التكرار النمطي في قصيدة المديح دراسة أسلوبية) لمحمد عبد المطلب، و(التّشكيل التّكراري في شعر جميل بن مَعْمر) لفايز القرعان ،و(التكرار في شعر مسلم بن الوليد) لماجد جعافرة، و(التكرار في شعر الشّابي) لزهير منصور ، و(تحليل الخطاب) لمحمد مفتاح ، و(التوازي في شعر يوسف الصائغ) لسامح رواشدة ،و(التشكيل التكراري في الشّعر الجاهلي) لأحمد الذنيبات.

ولم يغفل النقاد المعاصرون هذه الظّاهرة في دراساتهم النّقدية فكلمة (Repetition) كلمة لاتينية معناها يحاول مرةً أخرى ، مأخوذةٌ من (Repeater) ومعناها يعيد. والتكرار أحد الأدوات الفنية الأساسية للنص، وهو يستعمل في

التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر، والتكرار يحدث تيار التوقع ويساعد في إعطاء وحدةٍ للعمل).[1]

وقد أخذ التّكرار في البلاغة الحديثة أهمّيةً متناهية إذْ عدّه (نورثرب فراي) مبدأً بنيويّاً في كلّ الفنون).[2]

والشّعر في العصر العباسي الأوّل حلقةٌ قويةٌ في سلسلةِ الشّعرِ العربي عبر العصور ، وفيه من الظّواهر الأسلوبية ما تستحقّ الدّراسة ، ومنها ظاهرة التّكرار والتّوازي الّتي تَظهر بوضوح في دواوين الشّعراء العباسين ، ويهدف هذا البحث إلى الوقوف على هذه الظّاهرة الأسلوبيّة ، ودلالاتها ودورها في صنع هندسة القصيدة العباسيّة ، وقد عمدتُ إلى دواوين الشّعراء وأشعار الذين لم تُجمع أشعارهم في دواوين ، وقد اعتمدت المنهج التكاملي في دراستي لهذه الظاهرة، كي تكون هناك مساحة للتأويل ، والوقوف على اثر أحاسيس الشّعراء في هندسة القصيدة. والكشف عن الدّلالات .وقد قسمت الدّراسة إلى أربعة فصول:

وسيتوقف الفصل الأوّل عند ظاهرة التّوازي، وتمّ تقسيمه إلى :

أ- التّوازي الصّوتي ، وتكرار الحروف وأدوات النّداء والاستفهام.

ب- توازي الصّيغ التركيبية : النّحويّة والصّرفيّة .

ج- توازي التّرصيع والتّصريع.

د- التّوازي التّقابلي والتّقسيم .

هـ- توازي القافية .

وسيكون مدار الفصل الثّاني التّكرار اللّفظي :

أ- تكرار الكلمات والأسماء .

ب- التكرار الأفقي.

ج- تكرار الأشطار و الأبيات .

د- تكرار الصّورة .

---

(1) موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،دار الكندي للنشر،الأردن،2001 ص15.

(2) (فراي نورثرب) ، تشريح النقد محاولات أربع ، ترجمة محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية عمان 1991 ، ص 330 .

و جعلت الفصل الثالث للتّكرار الموضوعي :

أ- المقدّمات .

ب- الموضوعات التّقليدية .

ج- الموضوعات الجديدة.

د- الموضوعات الشّعبيّة.

وسينهض الفصل الرّابع بتفسير بواعث التكرار.

أمّا زمن الدّراسة فهو محصورٌ في أشعار شعراء العصر العبّاسيّ الأوّل منذ 132 هـ وحتى 232 هـ على وجه التّقريب ، وقد حرصت الدّراسة على ضمّ شعراء مخضرمي الدولتين إلى موضوعها ، خاصّةً الّذين تتعلّق أشعارهم بالدّولة العبّاسيّة .

وقد حرصتُ على تتبّع أشعار هذا العصر ، وأفدت من مكتبة الشعر العباسي ، في تحديد شعراء العصر العباسي الأول حتى المقلين منهم والمنسيين.

وختاماً لا بدّ من شكر أستاذي المفضال الأستاذ الدكتور أنور أبو سويلم انطلاقا من قول الرسول صلى الله عليه وسلم :(من لا يشكر الناس لا يشكر الله).[1] فقد أرشدني إلى هذه الظاهرة عندما كنت في طور البحث عن موضوع رسالتي ولم يضنّ عليّ بنصيحة ، كما تتبع ما كتبتُ قراءةً وتمحيصًا بكلّ دقّةٍ وحِرْصٍ حتّى هذّبَ بحثي من شوائبه. ولا أنسى توجيهاته نحو المصادر والمراجع التي جعلتني أُطوِّف في رياض الشعر الوارفة؛ ليخرج هذا البحث في أجمل هيئة وأحسن وجه . جعل الله جهده في ميزان حسناته، وجزاه الله عني خير الجزاء.

---

[1] الترمذي ،(أبو عيسى محمد بن سودة ،ت279) سنن الترمذي(كتاب البر والصلة) مطابع الفجر الحديثة سورية ، حمص، ط1 ،1967، 187/6.

الفصل الأول
ظاهرة التوازي

1.1مصطلح التوازي:

يعد مصطلح التّوازي من المصطلحات الّتي لاقت استحسانا من قبل النقّاد في العصر الحديث .(وكان للنقّاد العرب دورٌ في دراسة ما يماثل هذا المصطلح تحت مُسمّيات متعددة مثل: التّرصيع والتّصريع والتّشطير، والمماثلة وتشابه الأطراف).[1]

وقد عرف علماء البلاغة قديماً ظاهرة التّوازي, ولكنهم أطلقوا عليها أسماء مختلفة من بينهما التّكرار, والمقابلة والموازنة وحسن التقسيم، والتوشيح.

والتّوازي من بين المفاهيم التي احتلّت مركزاً مهمّاً في تحليل الخطاب الشّعري, وأصل التّوازي هو المجال الهندسي ، ففي الرياّضيات توجد متوازيات الأضلاع، والخطوط المتوازية, وانتقل إلى ميدان الشعر والأدب، ثم الفن والزخرفة وتشير الدّراسات إلى (أنّ الرّاهب روبرت لوث1753) أوّل من حلّل في ضوء التّوازي الآيات التّوراتية).[2]وقد اختلفت المعاجم العربية والغربية والأدبيّة في تعريفها للتّوازي , غير أنّها اتفقت على عنصر التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري ، أو في مجموعة أبيات شعريّة .يقول ابن منظور:وازينا العدو وصافقناهم، والموازاة:المقابلة والمواجهة،يقال آزيته إذا حاذيته).[3]

أمّا المعاجم الغربيّة فقد أظهرت أنّ للتّوازي معنيين ؛ المعنى اللّغوي والاصطلاحي, يقصد بالمعنى اللّغوي المحاذاة أو المجاراة ، أمّا المعنى الاصطلاحي للتّوازي (parallismus) فهو:(عبارة عن عنصر بنائي في الشّعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية).[4] ودرس الغربيّون هذا المصطلح وبرزت جهود (ياكبسون) الذي جعل التّوازي في أربعة فصول هي:[5]

---

[1] موسى ربابعة ، الشعر الجاهلي, مقاربات نصيّة ، دار الكندي للنشر ، الأردن ، 2002 ، ص129.

[2] رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية , ترجمة محمد العربي ومبارك حنون ، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 ، ص33.

[3] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (وَزَيَ).

[4] رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص47.

[5] المصدر السابق ، ص105 – 106.

مستوى تنظيم البُنى التّركيبية ،والمستوى النّحوي،والترادفات المُعجمية والتّأليفات الصّوتية،والهياكل التّطريزية.

ويورد(ياكبسون) قولاً لـــ(جيرار مانلي هوبكنس) يعرّف فيه التوازي بقوله: (إنّه الجانب الزّخرفي في الشّعر ، بل وقد لا نخطئ حين نقول: إنّ كلّ زخرف يتلخّص في مبدأ التّوازي ؛ لأن بنية الشّعر هي بنية التّوازي المستمر الّذي يمتدّ مما يسمّى التّوازي التّقني للشّعر العبريّ والترنيمات التجاوبّية المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني) .[1] ويمتلك التّوازي إمكانات تعبيريّة كما هي الأساليب الأخرى ، ويمكنه أن يغني المعنى ، ويظهر القصيدة الشّعرية في أبهى حلّة ، بحيث تتناغم مع المعنى وترتفع بالنَّص إلى مرتبة الأصالة .ويرتبط التّوازي الشّعريّ بالتّحليل اللّساني ارتباطاً وثيقاً ؛إذ إنّ التّحليل اللّساني يظهر تجليات النَّص والمعاني الّتي تحملها البنيات التّركيبية ، سواءً النّحوية أو الصّرفيّة .ويوضّح (ياكبسون) مفهومه للتّعادل أو التّوازي من خلال قوله: (كلّ مقطع في الشّعر له علاقة توازنٍ مع المقاطع الأخرى في المتتالية نفسها ولا يتوقّف الأمر في التّوازي عند حدود الصّوت والإيقاع فحسب، بل يتعدّاه ليشمل المستوى الصّوتيّ والمستوى النّحوي ، والمستوى التّركيبيّ والمعجميّ ،وغيرها).[2]

وخلاصة القول: إنّ التّوازي خاصّةٌ لصيقةٌ بكلّ الآداب العالميّة ، قديمها وحديثها شفويّة كانت أم مكتوبة، إنّه عنصرٌ أساسيّ وتنظيميّ في آنٍ واحد ، ولذلك اهتمّ به الدّارسون للآداب العالميّة في مختلف أصقاع المعمورة).[3]

وستحاول هذه الدراسة في فصلها الأول الكشف عن ظاهرة التّوازي في شعر العصر العبّاسيّ الأوّل ، وتّعرف طبيعته، وإلى أيّ مدى استطاع بعض الشّعراء أنّ يوفّقوا في بنائه لجعله أداةً فاعلةً في النّص الشّعريّ ، يحرّك فضاءات النَّص ويزيِّن الشّكل المعماريّ للقصيدة ،ويتناغم مع حالة الشّاعر النفسيّة تبعاً للغرض الشّعري الّذي ينظم عليه الشاعر قصيدته.

---

(1) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 108.

(2) المصدر السابق ، ص 108.

(3) محمد مفتاح ، التلقي والتأويل مقاربة نسقية ، المركز الثقافي ،الدار البيضاء ، ط1 ،2001 ، ص149.

2.1 التوازي الصوتي :(الحروف)

. اهتمّ النّقّاد القدامى ومنهم الجاحظ والجرجاني، ومن المحدثين أحمد مطلوب وعبد الله الطيب بالصّوت ودوره في تحقيق الإيقاع ؛لأنّ جرس الصّوت يساعد في إضفاء موسيقا شعريّة تظهر في أبيات القصيدة ، وهذا الجرس الموسيقي ملمحٌ بارزٌ في قصائد كثيرة في الشّعر العربيّ القديم والحديث ، يشحنُ القصيدة بطاقةٍ إيحائيّةٍ ، وموسيقا عذبةٍ يشكّلها تكرار هذا الحرف .وهنالك قصائد عديدة سنتوقّف عند بعضها من أجل كشف العلاقة التلازميّة بين الحرف ودلالته على المعنى فالعرب قد درسوا الظّاهرة الصّوتيّة ، وأطلقوا عليها ما يسمى بحكاية الصوت للمعنى ؛ والمقصود أن يكون في جرس الصّوت ما يذكّر بالمقصود بالكلمة ،(وقد ضربوا المثل لذلك بالتّكرار في إخراج نطق الرّاء في كلمة خرير، وإنه يذكّر بخرير الماء، وبالاحتكاك والرّخاوة في نطق الحاء ، وأنه يذكّر بفحيح الأفعى ، كما أن رخاوة الفاء تُذكّر بحفيف الشّجر ، وكلٌّ من الرّاء والحاء والفاء تحمل في جرْسها ما يوحي بمعنى الكلمة الّتي هي فيها).[1] وبهذه الطّريقة يجعلون الكلمة الموسيقية ، توحي بجرسها بدلاً من أن تدلّ بمعناها الّذي تعارف عليه الناس .

وقد اهتمّ النّقّاد المحدثون بظاهرة التّوازي الصّوتيّ ، خاصةً ما يتعلق بتكرار الحرف؛ لأنّ هذه الظّاهرة لها حضورها المتميّز في الشّعر ، وتكشف عن قدرتها العالية في التّعبير عن المعاني ودلالاتها الشّعورية والنّفسيّة .ويرى عزّ الدّين علي السيّد أنّ لتكرار الحرف في الكلمة رمزيّةً سمعيّةً وأخرى فكرية ، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثّانية إلى معناها).[2]

ويُعدّ تكرار الحرف من أبسط أنواع التّكرار ، وهو يأتي بوعي من الشّاعر يسعى فيه إلى الالتزام برويّ واحد ، يحدث من خلاله إيقاعٌ صوتيّ متكرّر في القصيدة ، وقد يأتي دون وعي من الشّاعر ، أي من منطقة اللاشعور حين تطغى عليه الانفعالات النّفسيّة من جرّاء الظروف والأحداث التي تجري حوله وتفجر طاقاته الإبداعية ، ومن المهمّ في هذا السّياق أن لا يكون القصد من التّكرار هو

---

(1) تامر سلوم ، الانزياح الصوتي الشعري ، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، عدد 13 ، 1996 ، ص 44_45.

(2) عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، ص18.

التّلاعب اللّفظي أو التّصنع ، أو المبالغة في التّشكيل ؛ لأنّ القصيدة الشّعرية ليست لوحةً فسيفسائية يصنعها الشّاعر بيديه وعقله ، بل هي قصيدة ذات معنى وذات شكل هندسيّ معقول.

إنّ قضيّة الظّواهر الصّوتيّة تتشكل من الإيقاع الموسيقي المنبعث من جرس الحروف الواردة في النّص ، ودلالاتها النفسيّة ، ثمّ النغم الذي يَنتُج من علاقات المجاورة بين الأصوات في الكلمة.(ويساعد التّوازي الصّوتيّ الشّاعر في إضفاء موسيقا شعريّة خاصّة على أبيات قصائده ، الأمر الذي يُساعده في إبراز مواقفه الشّعرية وانفعالاته الوجدانية بصورةٍ أوضح).[1]

(وتكرار الحرف وما يخلّفه من توازٍ في الأبيات الشّعرية خطوةٌ أولى في النّسيج الإيقاعيّ المركّب للنصّ ، ولعلّ تكرار هذا الحرف أو ذاك ،يرتبط بالحالة النّفسيّة للشّاعر ،وبالغرض الشّعريّ فقد نجد الحروف الّتي تشير إلى التّأوّه والتّوجّع تكثر في الوقوف على الأطلال مثلاً).[2]

إن جرس الحرف وما يضفيه من جمال صوتي يثير الانفعال الذاتي لدى الإنسان كذلك،لذا أصبح تكرار الحرف ظاهرةً تتمثّل في الشّعر العربيّ ، ولها أثرها الخاصّ في إحداث التّأثيرات النّفسيّة للمتلقّي ، فهي(قد تمثّل الصّوت الأخير في نفس الشّاعر أو الصّوت الّذي يمكن أن يصبّ فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار الحروف أو القافية مثلاً ، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشّعرية يكون له نغمته التي تطغى على النّص؛ لأنّ الشّيء الّذي لا يختلف عليه اثنان هو أنْ لا وجود لشعر موسيقيّ دون شيء من الإدراك العامّ لمعناه أو على الأقلّ لنغمته الانفعالية).[3]

---

(1) موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي ، دراسات تطبيقية ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعة والنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2000 ، ص29 .

(2) أحمد جاسم الحسين ، الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ، الأوائل للنشر والتوزيع ، دمشق، ط1 ص145 .

(3) صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1988 ، ص27.

3.1 التوازي الصوتي

توازي الحروف:

إنّ تكرار الحرف يحدثُ نغمةً موسيقيةً ، وينقل المتلقّي إلى جوّ النَّص وإلى طبيعة الموقف النفسيّ الّذي عاشه الشاعر ، ويكون له أثر واضح في ذهن المتلقّي يجعله يتهيأ للدّخول إلى عمق النص الشّعريّ .

يحاول الشّاعر أن يحشد في نصّه مجموعةً من الألفاظ التي تحوي حروفاً متكرّرة ، وهو ما يجعل الباحث أو القارئ يستنتج أن ذلك مقصودٌ لذاته ، ليكوّن تقنيةً فنيةً تؤدّي غرضها لدى الشّاعر ،يورد العُمانيّ * في الأبيات الآتية تكرارات متنوّعة، فيقول [1]:

قَــــدْ غَـــضِبَ الغَــــضْبَانُ إذْ جَــــدَّ **الغَـــضَبْ**
وَجَــــاءَ يَحْمِــــــي حَـــــسَبَاً فَـــــوْقَ **الحَــــسَبْ**
مِــــنْ إرْثِ عَبّـــاسِ بـــــن عبـــــد **المطلــــبْ**
وَجَـــاءَتِ الخَيْــــلُ بـــــهِ تَـــشْكُـــو **التّعَـــبْ**
لَــــهُ عَلَيهـــا مـــا لكُــــمْ عَلـــــى **العَـــربْ**
النَّـــسَــبُ المَعْــــروفُ غَيْـــرُ **المُؤتَـــشِبْ**

إنّ المتأمّل في الأبيات السابقة يرى أن الشّاعر قد ركّز في البيت الأول على حروفٍ ثلاثة في كلماتٍ ذات جذرٍ واحدٍ وهي الغين والضّاد والباء ، أمّا في البيت الثّاني فقد كرّر حرف الحاء ، وفي البيت الثّالث حرف العين ، وفي البيت الرّابع حرف التاء ، وفي البيت الخامس حرف العين.وهذه التّكرارات أعطت النَّص بعداً موسيقياً فعالاً في المستوى الصّوتي، ففي البيت الأول نجد الحروف المكرّرة تتناسب مع ما تُوحيه الكلمات ذات الحروف المكرّرة(غَضِبَ،غضبان، وغَضَب) فالحروف التي تكرّرت في المقطوعة السابقة وكان لها دور في الإيقاع جاءت على

---

[1] العماني (محمد بن ذويب الفقيمي) الديوان ،جمع وتحقيق، ماهر عرابي النجار ،دمشق ، 2004 ص141.

* العُماني شاعر عباسي ، سُمي بالعُماني لصفرة في وجهه جعلته يشبه العمانيين.

النحو الآتي: الغين(4)مرات ، و الحاء (3)مرات، والتّاء(4) مرات ،والباء(12) مرة ونلاحظ أنّ حرف الباء قد جاء بكثافة؛ ليتناسب هذا التّكرار المكثّف مع قوة المعاني الّتي خلّفتها نشوة النّصر ، وجاءت بقيّة الحروف بتكرار يلتقي مع هذا الحرف؛ لتساعد في بناء الإيقاع الموسيقي في النّص .

إنّ تكرار صوت الحرف الواحد يعطي البيت نغماً مميّزاً كما في قول أبي تمام [1]:

بِمُحَمَّـــدٍ وَمُكَفَّــــرٍ وَمُحَـــسَّدٍ وَمُـــسوَّدٍ وَمُمَـــدَّحٍ وَمُعَـــزَّلِ

إنها كُتَلٌ صوتية متوازية يتصدّرها حرف الميم الذي أحدث توافقاً نغمياً ، وجرساً موسيقياً حين يُردّد هذا الحرف المتصل بالواو، ومن هنا يمكن القول : إنّ بنية التّكرار الصّوتيّ لحرف الميم تتّفق مع حالة الشّاعر النّفسيّة تجاه ممدوحه.وكذلك قول بشار: [2]

حَوْراءُ في مُقْلَتَيْها حِينَ تُبصِرُها سِحْرٌ من الحُسْنِ لا مِنْ سِحْرِ سَحّارِ

وفي البيت السّابق تكرّر حرف الحاء (7 مرات) ، ويتركّز هذا الحرف في الشّطر الثّاني من البيت إذ لا تخلو كلمة من هذا الحرف ، ومما أعطى هذا الحرف نغمةً موسيقيةً اتصاله بحرف السين . والتّوازي الصّوتيّ الّذي تشكّل من تناوب حرف السّين والحاء جعل وسوسة السّين تخفّف من بُحّة حرف الحاء وهو من الحروف المهموسة.[3]ويكرر بشار حرف الصاد بطريقة إيقاعية، فيقول:[4]

وتَمَصْمُصي ثَمَرَ الصبابَةِ والــصِّبى حَتّــى فَنَيْــتُ ولِلفَناءِ مَصــيرُ

استطاعتْ الموسيقا المنبعثة من هذا الصّوت الصّفيري أن ترسم صورةً للشّاعر في حياته وحتى مماته، وهو يرتع في اللّهو والملذّات ، فكلمة (تمصمصي) تكرّرت فيها الصّاد متوازية مع الميم ، موحيةً بطاقةٍ تعبيريّةٍ تدلّل على طول

---

(1) أبو تمام ، الديوان ، ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، ط3، 44/2.

(2) بشار بن برد ، الديوان ، تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1950 ، 167/3.

(3) جمال نجم العبيدي ، لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، دار زهران ، عمان ،2003 ص61 .

(4) بشار بن برد ، الديوان ، 298/3.

تلذّذه بالحياةِ وما فيها من شهوات وأنّه قد نهلَ منها حتّى ارتوى . ويكثر أبو نواس من تكرار الحروف الصفيرية ، ومنها الصّاد كما في قوله: (1)

مَنَحْتُكُمْ يا أَهْلَ مِصْرَ نَصيحَتي   ألا فَخُذُوا مِنْ نَاصِحٍ بِنَــصيبِ

شكّلت الموسيقا المنبعثة من تكرار حرف الصاد نغمًا متصاعداً نتيجة لاتصالها بحروف المدّ وهي الياء والألف ، فالصّاد وحروف المدّ تغري السّامعين بأخذ النّصيحة ، فطول النفَس الذي شكلته حروف المد يشعر بحرص الشّاعر على إسداء النّصيحة لأهل مصر . ونبقى مع العُمانيّ في مدح الرّشيد إذ يقول : (2)

هـــــارُونُ يـــــا بـــــنَ الأَكْـــــرمينَ حَـــــسَبَا
لَمّـــــا تَرَحّلْـــــتَ فـكنـــــتَ كَثَبـــــا
مِـــــنْ أَرْضِ بغـــــدادَ تَـــــؤُمُّ المَغْرِبـــــا
طابَـــــتْ تبـــــاريحُ الجَنـــــوبِ والـــــصَّبا
وَنَـــــزَلَ الغَيْـــــثُ لنـــــا حَتَـــــى رَبَـــــا
مـــــا كـــــانَ مِـــــنْ نَـــــشْرٍ وَمـــــا تَـــــصَوَّبا
فَمَرْحَبـــــاً وَمَرْحَبـــــاً وَمَرْحَبـــــا

لقد استهلّ الشّاعر بيته الأوّل بذكر اسم هارون ، وكرّر الشاعر حرف الراء تسع مرّات في أشطار الرّجز السّابقة ، وقد شكّل هذا التكرار نغماً موسيقياً يتآلف مع حرف الرّاء ، الّذي ورد في اسم هارون ، وكذلك نلحظ في تكرار الباء والراء ثلاث مرّات في الشّطر الأخير إيقاعاً صوتيّاً رائعاً ، يتشكّل بسبب التّوازي النّاتج عن التّرتيب لتكرارات الرّاء متعانقةً مع الميم والباء.وبهذا نستذكر مقولة ابن جنّي في الخصائص: (لم يَخفَ أن اللّغةَ أصواتٌ يُعبرُ بها كلُّ قومٍ عن أغراضهم) (3)

فالرّاء في التّصنيف الصّوتيّ الدّلالي حرف لثويّ مجهور، متّسع متوسّط تكراريّ منفتح) كما يقول صبحي الصالح. (4)

(1) أبو نواس ، الديوان ، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت ،1953 ص484

(2) العماني ، الديوان ، ص 142.

(3) ابن جني ، الخصائص ، تحقيق ، محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1، 33/1.

(4) صبحي الصالح ، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين ،بيروت،ط1، 1959 ص152.

إنّ المتأمّل في أشطار الرجز السّابقة يلمح توافقاً إيقاعياً مع دلالة الحرف المتكرّر ، فالتّرحّل فيه تكرار للرّحيل والتنقّل وهذا المعنى جاء من تكرار الرّاء وفيه معنى الانتشار في الأرض ، والرّيح الّتي وردت في الشّطر الرّابع مُتعلقةٌ بالأرض ، ومن يدبّ عليها وهي ملازمة للمُرتحل ، وما يُحدثه المطر من زيادةٍ ونموّ ، وبعد هذا التّرحُّل يأتي التّرحاب ، وهو لازمةٌ من لوازم ما بعد الوصول.

وقد ختم العماني لوحته هذه التي رسمت صورة الرّشيد بعبارة مكرّرة (مَرْحَباً)؛ لأنّه يستحقّ ذلك ، فهو المطر المنهمر بالمُكرمات أينما حلَّ .

إنّ تكرار الحروف في السيّاق الشّعريّ يشكلّ بعداً أسلوبياً في شعر الشّاعر ويكشف عن دلالاتٍ نفسيةٍ ، مُحدثاً جمالاً في الأسلوب ، يتعلّق بالوحدة العضويّة للنَّص وتماسكه ، حيث يُعدّ هذا التّكرار مفتاحاً لتفكيك النّص والوقوف على أسراره ورموزه.وحتّى تتّضح الفكرة السّابقة نتوقف عند أبياتٍ للعبّاس بن الأحنف شاعر الغزل العذريّ الذي شغفته(فوز) حباً : [1]

يَقولونَ لي وَاصِلْ سِواها لَعلّها   تَغارُ وإلا كانَ في ذاكَ ما يُسلّي

وَوَاللهِ ما في القَلْبِ مثْقالُ ذَرَّةٍ   لأُخرى سِواها إنَّ قَلبْي لَفي شُغْلِ

عَجِبْتُ لأبدانِ المُحبينَ قُوِّيَتْ   بِحَمْلِ الهَوى إنَّ الهَوى أثقلُ الثِّقْلِ

حَمَلْتُ الهَوى حَتّى إذا قُمْتُ بالهَوى   خَرَرْتُ عَلى وَجْهي وأَثْقَلني حِمْلي

وَقَدْ زَعَمَتْ يُمْنٌ بأنّي أَرَدْتُها   عَلى نَفْسِها تَبّاً لِذلكَ مِنْ فِعْلِ

سَلوُ عَنْ قَميصي مِثْلَ شاهِدِ يُوسُفٍ   فإنَّ قَميصي لَمْ يَكُنْ قُدَّ مِنَ قُبُلِ

من المُلاحظ أنّ حروف اللام والقاف والهاء يُلفت نظر القارئ لهذه الأبيات ويوجّهه نحو البحث عن الدّوافع النّفسيّة الّتي جعلت الشّاعر يكرّر هذه الحروف خاصّةً في القافية ، فالشّاعر يعيش حالةً نفسيةً مضطرمة من جرّاء صدّ المحبوبة ، وقسوتها، واتّهامها الباطل له ، فتكرار اللام في قافية القصيدة، والقاف في ثنايا الأبيات تعبيرٌ صادق عن الثقل الشديد الذي عجز قلبه ونفسه عن تحمله وخرّ على وجهه من ثقل الحب الذي أضناه.

---

[1] العباس بن الأحنف ، الديوان ، تحقيق ، مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1993 ص212.

أما تكرار الحروف المجهورة في الأبيات فله دلالة توحي لنا بأنّه قد جهر بمعاناته التي يلقاها من محبوبته ، بدليل قوله في البيت الأوّل (يقولون) فقولهم بمثابةِ نُصحٍ وإرشاد ، تخفيفاً عليه من معاناته .

وحين ننظر إلى النَّص السّابق نجد تكراراً لحروف أخرى كالياء(17مرة)والقاف(13مرة) والنون(13)، والواو(12) والرّاء(7) والحروف التي تكرّرت في الأبيات السّابقة توحي بالفقدان والحرمان النّفسيّ ومنها ما يُوحي بالرّقّة والعطف ، مثل الرّاء والقاف، فقد أرادها ليصف المحبوبة بالقسوة لأنها بالغت في الصّدّ عنه، وظلمته ؛ كما ظُلم يوسف عليه السّلام.

وكما يقول صلاح فضل : (إنّ النّغم الشّخصيّ يبدو وكأنّه الشّيء الجوهريّ في الأسلوب ، وبعبارةٍ أخرى على الأسلوب أن يكون فرديّاً ؛ لأنه تعبيرٌ عن طريقةِ الإحساس الفرديّة). (1)

فالعبّاسُ بن الأحنف في الأبيات سابقة الذّكر يعبّر عن الانكسار والشّكوى من صدّ المحبوبة وعدم مبالاتها ، ولعلّ تكرار حرف القاف الذي يجمع بين الشّدّة والجهر يرسم صورة لنفسيّة الشّاعر، المتمسّك بمحبوبته؛ إذ يُقسِم للنّاس بأنّه لا يحبّ غيرها.

ونجدُ أبا نواس يلجأ إلى التّوازي الصّوتيّ في بعض مقطوعاته الشّعريّة إذ يقول: (2)

مَــــلأْتِ قَلْبـــي نُدوبــــاً ـــــ فَـــصِرْتُ صـــبَّاً كئيبـــاً
علَّمْـــتِ دَمْعِـــيَ سَـــكْباً ـــــ ومُقـلَتِـــــيَّ نَحيبــــاً
مـــا مَــسْكُ الطِّيـــبُ إلا ـــــ أهْـــدَيْتِ للطّيـــبِ طِيبـــاً
عَـــدَدْتِ أحْـــسَنَ مـــا فِـــ ـــــ يَّ يــــاظَلُومُ ذُنوبـــاً
أَقَمْـــتِ دَمْعـــي علـــى مـــا ـــــ يَطْـــوي الـــضّميرُ رَقيبـــاً
جِنـــانُ يـــا نُـــورَ عينـــي ـــــ نَهَكْـــتِ جِـــسْمي خُطوبـــاً
إنْ غِبْـــتِ عَنِّـــي فَقَلْبـــي ـــــ يَـــــوَدُّ ألا يَغيبـــاً

(1) صلاح فضل ، علم الأسلوبية ، مبادئه وإجراءاته ، ص79.

(2) أبو نواس ، الديوان ، 1/99.

يورد الشّاعر الأصوات الانفجاريّة مكررة ، فالباء تتصدّر قائمة التّكرارات الّتي وردت في الأبيات ، مثل قوله :(قلبي، ندوبا ، صبّا ، طيبا ، رقيبا، خطوبا ، ذنوبا) وجاء حرف الباء قافيةً متبوعة بصوت الألف للإطلاق؛ ليعطي النطق بعدا آخر.وهذا التّكرار المتعمّد للأصوات الانفجاريّة يعكس حالة الشّاعر النّفسيّة التي يعيشها ، فهو يعاني من تجربته العشقيّة التي أراد أن يفجرها لكي تطلع عليها جِنان لأنها تسبّبت له بالهموم والآلام. إنّ حرف الباء ينتج عندما تغلق الشّفتان إغلاقا تاما أمام تيار الهواء ، ثم تنفرج الشّفتان ويخرج الحرف؛ ليريح الإنسان بعد معاناة انحباس الهواء في الصّدر .وتجمّع الأصوات الانفجاريّة في الأبيات السّابقة لم يأتِ عبثاً بل يمكننا القول: إنّ تكرار الأصوات ؛ يوحي بقربٍ نفسيّ بين الكلمات الّتي اشتملت عليها؛ لذلك لا يمكن أن يكون تكرار هذه الحروف دون وظيفة تنسجم مع السياق العام للقصيدة . (1)

أما تكرار حرف القاف في الأبيات السابقة فهو ذو دلالة موحيةٍ ؛ فالكلمات التي تكرّرت فيها القاف هي (قلبي ، ومقلتي ، ورقيب)، فالقلب والعين والرقيب كلّها سبب في شقاء الشاعر، فالقلب هو مستودع الحب ، والمقلة هي التي جلبت له الهموم والأحزان بنظرتها ، والدموع هي الرقيب على ما في القلب.ويكرر أبو نواس صوت الراء في قصيدة أخرى فيقول (2) :

طَرِبْتُ إلى خَمْرٍ وَقَصْفِ الدَّساكِرِ ... وَمَنْزِلِ دُهقانٍ بِها غَيْرِ دائرِ
بفتْيانِ صدقٍ من سَراةِ ابنِ مالكٍ ... وأزْدِ عُمانٍ ذي العُلَى والمَفَاخِرِ
فلمّا حَلَلْناها نَزَلْنا بَأشْمَطٍ ... كَريمِ المُحيّا ظَاهرِ الشِّركِ كافرِ
لَهُ دِينُ قِسِّيسٍ وَتَدْبيرُ كاتِبٍ ... وإطْراقُ جَبَّارٍ وَألفاظُ شاعرِ
فَحَيّا وَبَيّا ثُمَّ قالَ لنا : أَربِعُوا ... نَـزَلتُمْ بِنا رَحْباً بِأيْمنِ طائرِ

لقد تكررت الراء في الأبيات السابقة سبع عشرة مرة ، واختيار الشاعر لهذا الحرف المتكرر لم يكن من قبيل المصادفة ، بل لا بدّ من الربط النفسي بين تكرار الحروف وموافقتها لحالة الشاعر النفسية المرتبطة بحضارة الفرس مجدها وخمرها.

---

(1) موسى ربابعة ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، ص 25.

(2) أبو نواس ، الديوان ، 208 (الدهقان:بائع الخمر ،الد ساكر:منتجع اللهو والخمر).

إن ثَمّةَ انسجاماً وتآلفاً مُنبعثاً من أصوات الحروف ، وهذا ما يبعث الارتياح النفسي لدى الشاعر ، و يدفعه لاختيار الكلمات ؛ التي تصور رغبته وتعكس نزعته الشديدة نحو الخمر ، و من هذه الكلمات: الخمر ، والرّحبُ وطائر اليُمْن. فالكلمات التي اختارها امتازت بخفة النطق والحركة والانتشار، وهذا ما يتلاءم مع نفسيته المنتشيةِ بالخمرِ والطربِ ، وبالتالي نلحظ من خلال تكرار حرف الراء ارتباطاً للكلمات بالانفعالات.

وعناية الشاعر بتكرار مثل هذه الأصوات دليلٌ على أن أبا نواس كما تقول إليزابيث درو :(بشَرٌ يتحدث إلى بشرٍ ويعمل جاهداً ليعثر على أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرةً أخرى لدى الآخرين). [1]

أمّا حرف السين فهو من الحروف الصفيرية التي لها وسوسةٌ تشكّل بعداً موسيقياً، لذا أولع الشعراء باستخدامها ، وقد لاقت سينية البحتري شهرةً جعلت حرف السين صيداً ثميناً للشعراء ، لما فيه من عذوبة في النغمِ ، تهزُّ أسماع المتلقين وتجعلهم يتفاعلون مع النّص الشعري .

يقول أبو العتاهية: [2]

سُبْحانَ مَنْ هُو لا يَزالُ مُسَبَّحاً   أبداً ولَـيْسَ لِغيْـرهِ الـسُّبْحانُ
يَبْلى لِكُلِّ مُسَلَّطٍ سُلْطانُــــهُ   وَاللهُ لا يَبْلَـى لَـهُ سُـلْطانُ

فالسين تجاور اللام والباء في أكثر الكلمات ، وهذا ما يُعطيها جَرْساً موسيقياً يدعمُ التوازي ويقويه في البيت ، ولا يغيبُ عن البالِ ما في النّص من وسوسة توقظ الغافل ،فالتوازي الصوتي في حروف السين واللام والكاف شكلّ حركة متماوجة متوازية ،وكذلك السين مع الباء في كلمة(سبحان) وما شكلته من موسيقا.

أما مُسلم بن الوليد فقد اعتنى بالتوازي الصوتي، واختيار الكلمات التي تشتمل على تكرار في الحروف وخاصةً حرف السين ، يقول : [3]

---

(1) إليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ، بيروت ، منشورات مكتبة منيمنه ، 1961 ، ص29 .

(2) أبو العتاهية ، أشعاره و أخباره ،تحقيق شكري فيصل، مكتبة الملاح دمشق،1965 ، ص276.

(3) مسلم بن الوليد ، الديوان ، تحقيق سامي الدهان ، دار المعارف ، مصر ، ص 103.

أَدِيري عَلَيَّ الرَّاحَ ساقِيَةَ الخَمْرِ   ولا تسأليني واسْألي الخمر عن أمْري

إذ لم تخل كلمة في هذا البيت من السين أو الراء، وأغراه جَرس حرف السين المتصل بالتاء والألف؛ ليتناسب مع حالته النفسية في نشوتها بالخمر ويظهر الانسجام والتآلف بين تكرار الحروف والبواعث النفسية التي يؤدّيها التكرار كما ينتشر حرف المد (الياء) في البيت السابق متصلاً بحروف أخرى في حشو البيت مثل الراء، وهذا الانتشار يجسد نغماً منبعثاً من أصوات الحروف (فالأصوات التي تتكرر أساساً في حشو البيت مضافةً إلى ما يتكرر في القافية يجعل البيت أشبه بفاصلةٍ موسيقيةٍ متعددةِ النغم مُختلفة الألوان) .(1) وهذا النغم الموسيقي يتناسب مع طقوس شرب الخمر،فحرف الراء حرف راقص والخمر تثير في النفس رغبة وشهوةً، وحروف المد ترسم صورةً الاسترخاء التي تُحدثها الخَمْر ، حين تأخذ لُبَّ شاربها ، فهو مولع بهذا الحرف وتكراره حتى راح يُكرر هذا الحرف في أكثر من موضعٍ ومنها قوله: (2)

وَسَاحِرَةِ العَيْنَينِ ما تُحْسِنُ السِّحْرا   تُواصِلُني سِرّاً وتَقْطَعُني جَهْرا

إنّ تكرار الشاعر لحرف الراء المتبوعةِ بالصوائت الطويلة ، يجعلنا نتذوق تلك الموسيقا الراقصة التي أحدثها هذا التكرار،ومما يزيد جمال التكرار في هذا الحرف قربه من حرف السين الذي تكرر في البيت ؛ لأنّ حرف السين صامت مهموس لثوي احتكاكي ،(إلا أن مجاورته للصوائت الطويلة قد أخرجته من دائرة الخفوت ، وجعلت نغمة الصفير واضحةً تقع في الآذان موقعاً حسناً ، وتصبغ الإيـــقاع بالتنوع). (3)

أما أبو تمّام فقد أهتمّ بالمحسنات البديعية التي تنتج عنها موسيقى الأصوات المتكررة كقوله: (4)

لَقَدْ ساسَنا هذا الزَّمانُ سياسَـــةً   سُدًى لَمْ يَسُسْها قَطُّ عَبْدٌ مُجدَّعُ

---

(1) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، المطبعة الفنية الحديثة ، ط4 ، 1972 ، ص 45.

(2) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص44.

(3) محمد علي الخفاجي ، رؤية فنية لنصّ قرآنيّ ، دار المعارف ، ط2 ، 1994 ، ص138.

(4) أبو تمام ، الديوان ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، ط2 ، 324/2.

وقوله (1) :

فانْهَـلَّ فـــي أَسْــطُرِهِ أَسْــطُرُ   للـــدَّمْعِ سَــطْرٌ فَوْقَــهُ سَــطْرُ

لقد كرّر (السين) في البيتين السابقين بشكل لافت للنظر وهو من الحروف الانفجارية ، حتى يوافق حالته النفسية التي جاءت في البيت الأول متحاملة على الزمان ؛ لأنه جار عليه، وفي البيت الثاني يتوافق تكرار حرف السين مع حالة الحُزن وما آلت إليه من غزارةِ الدموع.

وقد تنبه أبو العتاهية لأهمية تكرار حرف السين وما يحدثه من رنّةٍ موسيقيةٍ حزينة تؤثر في النفوس، فراح يكرر هذا الحرف بشكل متوازٍ ،يقول: (2)

سَــتَذْهَبُ أيَامٌ وتَــشكُلُ جِــدَّةٌ   ستَمْضي قُرونٌ بَعْدَهُــنَّ قُرونُ

ستَدْرُسُ أثارٌ وتُعقِــبُ حَــسرَةً   ستَخْلو قُصورٌ شُيِّدتْ وحُصُونُ

ستُقْطَعُ آمـــالٌ وتَــذْهَبُ مُــدّةٌ   سيُغْلَقُ بالمُسْتَكــبِرينَ رُهُــونُ

ستَنْقَطِعُ الدُنْيا جَميعــاً بأَهْلِهـــا   سيَبْدو مِنَ الشأنِ الحَقيرِ شُؤونُ

إنّ صدى الأسف على الذين ركنوا إلى الزمان واغترّوا به يظهر في ألحان جنائزية شكلها تكرار حرف السين بصورة متوازية ، حاول أبو العتاهية من خلالها تذكير البشر بما ينتظرهم من مصير محتوم لعلّهم يصحون من غفلتهم.

ولعلّ عوف بن مُحلّم ، قد تنبه إلى الموسيقا التي تنبعث من حرف السين فراح يردّدها خمس مرات في بيتٍ واحد كما في قوله: (3)

وكُنْتُ إذا صَحِبْتُ رِجالَ قَــوْمٍ   صَـــحِبْتُهُمُ ونِيَّـــتِي الوَفَـــاءُ

فأُحْسِنُ حِينَ يَحْسُنُ مُحْــسِنوهُمْ   وأَجْتَنِبُ الإســاءَةَ إنْ أسَــاءوا

وحين نقرأ بيت أبي تمّام نلحظ توازياً واضحاً أوجده تمازج الشين مع الـــدال كما في قوله: (4)

---

(1) أبو تمام ، الديوان 183/2.

(2) أبو العتاهية، أشعاره وأخباره ،ص256.

(3) رشدي علي حسن ، عوف بن محلّم الخزاعي حياته وشعره ، مجلة مؤتة للبحوث ، المجلد الثامن ، العدد الثاني ، 1993 ، ص30.

(4) أبو تمام ، الديوان ، 102/2.

وَظَلِلْتُ أُنْــشِدُهُ وأَنْــشُدُ أَهْلَــهُ   والحُزْنُ خِدْني ناشِــداً أَوْ مُنْــشِدا

إنّ وشوشة الشين وما أوحت به من موسيقى تشكل إيقاعاً دقيقاً متوازياً بين تكرار حرف الشين في البيت ، كوحدة موسيقية متساوية ، فالشطر الأول فيه حرفان شملهما التكرار، ويوازيه في الشطر الثاني حرفان في قوله (ناشداً أو مُنْشدا) وقد يتضخم صدى الشين حين يلتقي بالدال ذاك الحرف الانفجاري كما يقول عمران الكبيسي. (1)

تُشكلُ ظاهرة التكرار وما ينتج عنها من توازٍ نصي ، ملمحاً بارزاً فجرّ الطاقات الإيحائية في قصيدة الخريمي التي يصف فيها ما آلت إليه بغداد بعد فتنة الأمين والمأمون سنة (197) هـ. (2)

قَالوا:ولَمْ يلْعَبِ الزّمانُ ببَغْــ   دادَ وتَعْثُــرُ بها عَواثِـــرّهـا

إذْ هيَ مِثْلُ العَروسِ باطِــنُها   مَشْـــوّقٌ لِلفَتى وظاهِـــرُها

وهي قصيدة طويلة تصل إلى 135 بيتاً كرّر فيها الخريمي حرف الهاء وجعله مرتكزاً لتكراره ، الذي يوحي بالحالة التي آلت إليها بغداد بعد تلك الفتنة إذ تكرر حرف الهاء (250) مرة في القصيدة ، فالهاء من حروف الهمس ، والهمس اصطلاحاً ؛ جريان النفس عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج ، وهو كذلك من الحروف التي تمتاز بالرخاوة).(3)

ولتكرار هذا الحرف متعانقاً مع الراء وألف الإطلاق رنة موسيقية ينتشر صداها في كل بيتٍ من أبيات القصيدة ، ويجعل قوافي الأبيات تتناوح بهذا الحرف الذي ينفث هموم الشاعر وأحزانه على ما لحق ببغداد وأهلها في تلك الفتنة، ويُشيع تكرار حرف الهاء لمسات وجدانية أرادها الشاعر ليثير بها المشاعر، ويحرك العواطف الكامنة في النفوس.

لقد استخدم الخُريمي تكرار حرف الهاء في صيغ الاستفهام وغيرها من الصيّغ لتعبر عن حزنه العميق ، الذي رسم له صوراً حسيّةً سيطرت على حواسه وذاكرته

---

(1) عمران خضر الكبيسي ، لغة الشعر العراقي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ص84 .

(2) الخريمي ، الديوان ، ص 27 .

(3) أحمد زرقة ، أسرار الحروف، دار الحصاد ، دمشق ، ط1 ، 1993م ، ص90-91 .

الممتلئة بالمشاهد المؤلمة التي شاهدها ، ونظراً لطول القصيدة فلن نوردها كاملةً ، بل سنكتفي بأخذ نماذج معبرة حسب نوع التكرار الذي ورد فيها:[1]

أمهلَهـــا اللهُ ثُـــمَّ عاقبَهـــا لَمّــا أحاطَـتْ بهــا كبائرُهــا

طالَعَها الـــسُّوءُ مِـنْ مَطالِعــهِ وَأَدْرَكَــتْ أهلَهــا حرائرُهــا

ففي البيتين السابقين تتكرر الهاء (9) مرات وقد وردت في أغلـب الألفـاظ ضميراً يعودُ على غائبٍ هي (بغداد).

ويوحي هذا التكرار بشيءٍ من اللهاث والضيق والتعب الذي يبدو على الشاعر ،(إذ يتخذ الفم عند النطق بالهاء وضعاً يشبه الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين) [2] التي ترتبط بنفسٍ عميق يوحي بالحزن والتأوه ، ولمّا كانت الألف تتلو الهاء في معظم الألفاظ ، فقد تأكد المعنى الذي أدّاه التكرار بحرف الهاء متعانقاً مع الألف ، وهذا ما جعلني اتفق مع ماهر هلال في قوله : (إنّ لجِرس بعض الأصوات اللغوية إيحاء معـنوياً ، يمـيزه عن غـيره من الأصوات ، وإننا نستطيع تحـكيم الحـسّ والـذوق في تمييز جَـرْسِ الألفاظ ونغميّتها ، واسـتجلاء قيمها الجمالية). [3]

وقد زاد من روعة الإيقاع التشارك بين الهاء والراء والألف ، فقد زاد حرف الراء بما يحمل من خصائص تدلل على الحركة والانفجارية من التوافق بين التكرار ودلالاته ، فالراء والهاء والألف شكّلت حالةً من التوازي في القصيدة محدثةً رنةً موسيقيةً ذات إيقاعٍ حزين يحمل في الوقت نفسه معنى الاستنهاض لهمة الخليفة ومَنْ حوله لإنقاذ بغداد ، وما تبقى من أهلها.

أما أبو نواس ، فقد جاء تكراره لبعض الحروف متوافقاً مع حالته النفسية حين تتكاثر الهموم عليه ويذهب للخمر ؛ للخلاص من تلك الحالة فيقول: [4]

دَعْ عنْكَ لَومي فإنَّ اللـومَ إغـراءُ وَداوِني بـالّتي كانَـتْ هِـيَ الـدَّاءُ

---

[1] الخريمي ، الديوان ، ص30 .

[2] إبراهيم أنيس ،الأصوات اللغوية ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط5 ، 1979 ص 88.

[3] ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد ، 1980 ، ص293.

[4] أبو نواس ، الديوان ، ص 11.

صَفْراءُ لا تَنْزِلُ الأحــزانُ ســاحَتَها   لو مَسَّها حَجَــرٌ مَــسَّتْهُ ســَّــراءُ

في البيتين السابقين نلحظ تكراراً لصوت النون يصل إلى (6) مرات وكذلك بعض الحروف الصفيرية مثل السين التي تكررت (4) مرات ، والصاد ، والزاي، وهذا ما جعل السامع يحسُّ بثقل النفس للدلالة على عظمة الهموم والأحزان التي تعتري الشاعر في بعض الأحيان، لذا ؛ يلجأ إلى الخمر لتبديد هذه الهموم ، ويشعرنا تكرار حرف الدال الانفجاري بقوة التأثير.ففي قوله (دَعْ) و (ودَاوِني) صدًى يَضعُ حدّاً للّوم على شرب الخمر ومما شكّل التوازي في الأبيات تكرار الشاعر لأحرف المدّ خاصة الألف مع الهمزة أربع مرات ، في كل شطرٍ مرّة .

إغراء ⟵ الداء

صفراء ⟵ سرّاء

والعُماني من الشعراء الذين أغراهم تكرار الهاء حتى جعلها مرتكزاً للتكرار في قصيدته التي يقول فيها:[1]

الحَمْــــــدُ لله الّـــــــذي بِحَمْــــــدِهِ

مَــــــنَّ عَلَــــى عبـــــادِهِ بِعَبْــــدِهِ

مَهْـــــدِيُّنا الهـــــادِي الــــذي برشْــــدِهِ

أصْـــــبَحَ بَـــــيْنَ غَـــــوْرِهِ ونَجْـــــدِهِ

فَـــضْـلُ الـــذي فَـــضَّلَهُ بِمَجْـــدِهِ

وهي إرجوزةٌ طويلةٌ تصل إلى ثلاثين بيتاً ، وقد تكرّر فيها حرف الهاء (48) مرة ،وحرف الدال (43) مرة ، ومما يلفت النظر في التكرارات الواردة في القصيدة حرف الهاء الذي جاء مرتبطاً بضمير الغائب ، فكأن الشاعر يريد إثارة السامع ليجعله يحسّ عظمة الغائب ، فجاء تكرار الراء متوازياً مع الهاء؛ ليحفز المتلقي على تخيل أهمية الممدوح ، فالذي يستمعُ إلى القصيدة ، أو يقرأها يُحسّ شيئا من الثقل من جرّاء تكرار هذا الضمير، لكنّ تكرار الشاعر لبعض الحروف مثل

---

(1) العماني ، الديوان ، ص162-164.

الدال منح النَّص إيقاعاً منظماً ومستمراً على مدى القصيدة ، وفجّر طاقات الكلمات الإيحائية (كل موسيقا شعرية لا تفجّر في الكلمات أقصى طاقاتها الدلالية والإيحائية، ولا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطاقة الانفعالية التي تثيرها القصيدة هي موسيقا خارجية مفتعلة وليست من عناصر البناء الشعري).(1)

ويلجأ الشعراء إلى تكرار الحروف بطريقةٍ عموديةٍ أو أفقيةٍ من أجل هندسة القصيدة التي يشكلها ذاك التكرار المُنظم للحروف ، وهذا يُسهم في معمارية القصيدة ، ويرسم لوحة التوازي الهندسي.

يرسم بشار في هذه الأبيات صورةً واضحةً لتوازي الحروف:(2)

وتَغْشَى النِّساءَ توازي بهنَّ   وَمِنْ هَمِّكَ الحيّةُ الأسْوَدُ
وإنْ قامَتِ الحَرْبُ عَرّاضَةً   قَعَدْتَ وَحَرَّضْتَ مَنْ يَقْعُدُ
وإنْ جِئْتَ يوماً إلى زَلّةٍ   أكَلْتَ كَما يأكُلُ القُرْهُدُ
وإنْ كُتِمَ السِّرُّ أفْشَيْتَهُ   نَميماً كَما بَلَّغَ الهُدْهُدُ

فقد شكل تكرار حرف الواو عمودياً مقترناً بأداة الشرط (إنّ) توازياً ساهم في هندسة الأبيات ، وكذلك نجد أنّ هذا التكرار يتوافق مع الحالة النفسية للشاعر وما فيها من كرهٍ للشخص الذي يهجوه ، فالواو من حروف اللين ويعقبها بالهمزة بما فيها من بُعدٍ في المخرج ، وعمق في الثقل.

أما ربيعة الرَّقي فقد اهتم بالتوازي، ويظهر ذلك في قوله:(3)

وَالشَّوْقُ قَدْ غَلَبَ الفُؤادَ فَقَادَهُ   وَالشَّوْقُ يَغْلِبُ ذا الهَوى فَيَقُودُهُ

ففي هذا البيت نلحظ توازياً ، إذ تناوب حرفا الواو والفاء بطريقة متوازية متعانقة مع تكرار حرف الشين (بما فيه من تفشٍ وما فيه من خشخشة واحتكاك)(4) يشعرنا بالحركة الذي بنى عليه الشاعر معمار بيته ، متأتية من التوازي بين الماضي (قد غلب) والمضارع(يغلب)، والحركة المستوحاة من التوازي في قوله:

---

(1) محمد حسن عبدالله ، الصورة والبناء الشعري ، ص178.

(2) بشار بن برد ، الديوان ، 124/3 . (الزَّلّةُ : العُرْسُ) (القُرْهُدُ :ابن الوعل)انظر لسان العرب(قرد)

(3) ربيعة الرقي ، الديوان ، تحقيق يوسف حسين بكار ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 ، ص71.

(4) سامح رواشده ، مغاني النّص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2006،ص144.

(فقاده، فيقوده) .وشكل هذا التكرار المشتمل على توازٍ في الحروف والأسماء والأفعال خفَّةً و حركةً لعلّها تخفف عنه بعض ما يجد من حبّ (عتمة) وجاء التشكيل التكراري لهذا البيت على النحو الآتي :

و	الشوق	قد غلبَ	الفؤادَ	فـ	قادَهُ
و	الشوقُ	يغلبُ	ذا الهوى	فـ	يقودُهُ

ونلحظ تكراراً لحرف الفاء العاطفة عند بشار في مدحه المهدي إذ يقول:(1)

صَــفا لَهُــمْ مَنْحَــرُ الهَدى فَبَيــــ ... ـتُ اللهِ فالمَوْقفـــــانِ فالـــــسُّوَرُ

فَزَمْزَمٌ فَالجَمــارُ فــالحَوْضُ فالــــ ... ـمَــسْعَى فَــذاكَ المَقَــامُ مُحْتَظَــرُ

لقد كرّر الفاء (8) مرات في حالة العطف ، وقد أوحى هذا التكرار بكثرة عطاياه المتلاحقة ، ثم شكلّ تكرار(الفاء) إيقاعاً متتالياً في البيتين.

1.3.1 توازي النداء :

لجأ شعراء العصر العباسي الأول إلى أنماطٍ أسلوبية متنوعة ، ركيزتها التكرار ، وجاءت هذه الأنماط لتعبر عن المشاعر والأحاسيس التي عاشها الشعراء في ذلك العصر. إنّ من أهم الأمور التي تَجدر ملاحظتها تكرار حروف النداء في الأغراض الشعرية المختلفة ، لكنها لازمت الأشعار التي تعبّر عن تجربةٍ عاطفيةٍ ، فكان النداء يُحدث صدىً في نفس الشاعر ، ورسيسَ هوىً طالماً حلم به، لاسيما إذا أعقب النداء اسم المحبوبة.يقول عُكاشة العَمّي*:(2)

أُنَعَيْم حُبُّــكِ سَــلَّني وَبَلانِــــي ... وَإلى الأمَرِّ مِنَ الأُمورِ دَعـــاني

أُنَعيمُ لَوْ تَجِدِيْنَ وَجْدي والّــذي ... أَلْقى بكَيْتِ مِنَ الــذي أبكَــاني

أُنَعَيمُ سَيِّدَتي عَلَيْـكِ تَقَطَّـــعَتْ ... نَفْسي مِنَ الحَـسَراتِ والأَحْـزانِ

أُنَعَيْمُ قَدْ رَحِمَ الهَوى قَلْبي وقَــدْ ... بَكَتِ الثِّيابُ أَسَى علــى جُثْمــاني

أُنَعيمُ وانْحَدَرتْ مَــدامِعُ مُقْلَتــي ... حَتّى رَحِمْــتُ لِرحمتــي إخــواني

(1) بشار بن برد ، الديوان ، 3/ 200.

(2) الأصفهاني ، الأغاني ، تحقيق إحسان عباس ، دار 3 /183-184.

* عُكّاشة العميّ : من شعراء الدولة العباسية المقلّين ، ليس ممن ا شتهر وشاع شعره ، ولا ممن مدح الخلفاء . انظر الأغاني ،180/3

أَنُعَيْمُ مَثَّلْك ِ الهُيَـام لُمقْلَتـــي   فَكَـأَنـي أَلْقَـاكِ كُـلَّ مَكانـــــي

أَنُعَيْمُ نَظْرَةُ سِحْرِ عَيْنيكِ بالهَوى   مَعْروفَـةٌ بالقَتْـلِ فـي إنْـسـانِ

أَنُعَيْمُ اشْفِي أوْ دَعـي مَـنْ داؤهُ   وَدَواؤهُ بيَــــدَيْكِ مُقْتَرنـــانِ

نلحظ في الأبيات السابقة إلحاحاً من الشاعر على أسلوب النداء مستخدماً الهمزة التي تُدلّل على القرب المعنوي ، ليُجسد الحنين الذي ملك قلبه وأضناه ، إنّ تكرار النداء في الأبيات السابقة أضفى لغة حوارية تدلل على لوعته وأساه.

تبرز الأبيات السابقة تكرار أداة النداء الهمزة اسم المحبوبة نُعيم، وقد أعطى التكرار إيقاعاً موسيقياً من جراء تعانق الحرف مع الاسم ، ففي كلّ مرة وبعد كل تكرار تظهر حالة شعورية ، تشكلُ لوحةً رائعةً تشتملُ على وصف لمشاعره الحزينة تجاه تلك المغنية التي أحبها ولكن سفرها لبغداد تركه يعيش تلك الحالة النفسية التي رسم معالمها تكرار حرف النداء ، ففي البيت الأول كان التوازي واضحاً في التصريع الذي أعطى نغمة حزينة في قوله(بلاني ودعاني).

ثم جاء التوازي عمودياً في تكرار حرف النداء + المنادى أ + نُعيم ثم راح يوجه لنعيم رسائل تفيض حزناً وكمداً على فراقها ليرسم التوازي لوحةً حزينةً بِناؤها الهندسي منتظمٌ.

أ + نُعيمُ

← حُبُّـكِ سَـلَنّي وَبلائِـــي

← وَجْـدي عليـكِ أبْكـاني

← نفْسي تقَطَّعَتْ مِـن الأحـزانِ

← ثِيـابي بَكَـتْ علـى جُثْمـاني

← دُموعي انحَدَرَتْ علـى خَـدّي

← مَثّلكِ الهُيامُ لي في كلّ مكـانِ

← سِـحْرُ عيْنيـكِ قتَلَنِـي

← دائي ودَوائي بيديكِ مُقترنـان

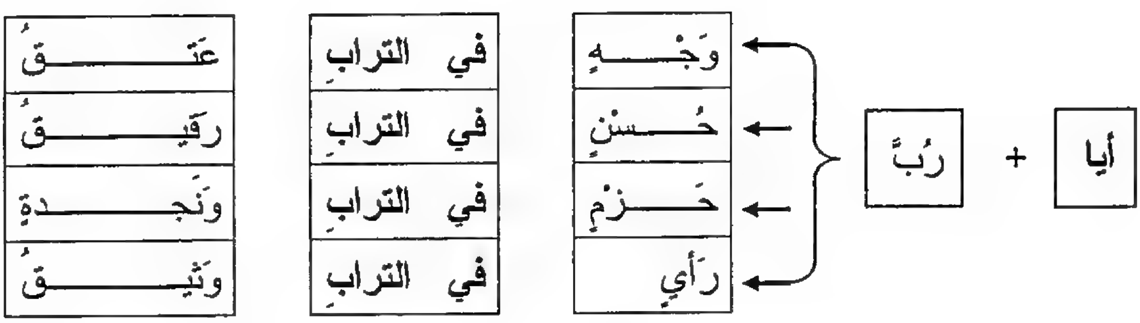
لأن نُعيم هي مصدر حزنه وسرّ شقائه ، فقد جعلها نقطة الارتكاز في توازيه متعانقة مع حرف النداء الهمزة .

وثمة شاعر آخر من شعراء العصر العباسي الأول استطاع أنْ يُتقن فنّ التوازي من خلال تشكيلاته التكرارية، هو أبو نواس ، إذ يقول:[1]

أيا رُبَّ وَجْهٍ فــي التُّــرابِ عَتيــقُ   **وَيا رُبَّ حُسنٍ فــي التــراب رَقيــقُ**

ويا رُبَّ حَزْمٍ فـي التُّــرابِ ونَجْـدَةٍ   **ويـــا رُبَّ رأيٍ فــي التُّــرابِ وَثيــقُ**

إنّ نظرةً عجلى تكشفُ عن تكرار يظهر حالة الشاعر المفعمة بالأسى والحزن ، المنبعث من قلق الموت والمصير ، فــراح أبو نواس يُكررّ أصواتاً انفجارية كالباء، والراء والدال ، لتكشف عن خبايا نفسه وما يعتريها من ضيقٍ حين يتذكر الموت ، وقد كشف عن مشاعره وانفعالاته تجاه الموت والحياة باستخدام التكرار الذي حقق موسيقا خاصة تنسجم مع عالم الشاعر الداخلي ، وبالتالي نستطيع أنْ نرسم لوحةً هندسيةً ، تُبيّن مدى التوازي في البيتين كما في الشكل التالي:



توازي صرفي   توازي تام   توازي صرفي

أمــا العباس بن الأحنف فقد أضناه حبّه لفوز ، فاختار ما يشي بحالته اليائسة الحزينة، ويجعله يتغنى بآلامه أمام أُناسٍ قلوبهم كالحجارة لا ترقّ، وأذانهم صمٌّ لا تسمع ، مما اضطــرّهُ إلى التكرار لعلّ قلوبهم ترق ،يقول:[2]

يا أهْلَ فَوْزَ أما لــيْ عِنْــدَكُمْ فَــرَجٌ   وَيْلي ولا راحةٌ من طــول تَعْزيــري

يا أَهْلَ فَوْزَ ادْفِنُــوني بَــيْنَ **دُورِكِــمْ**   نَفْــسِي الفــداءُ لتلْكَ **الدُّورِ** مِــنْ **دُورِ**

فالتوازي ظاهر في تكرار الشاعر لحرف النداء (يا) و(أهل فوز) يريد أن يلفت الانتباه إلى معاناته ، مستعطفاً أهل المحبوبة ،عارضاً دفنه في حيّهم قريباً من

[1] أبو نواس ، الديوان ، ص394.

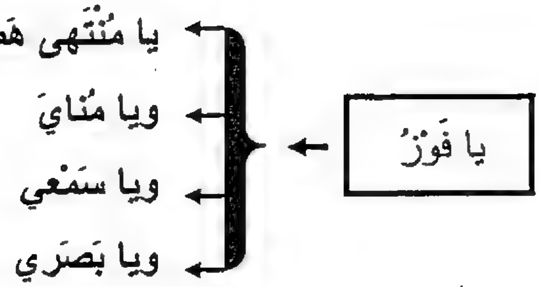
[2] العباس بن الأحنف ، الديوان ، شرح مجيد طراد،دار الكتاب العربي بيروت،ط1، 1993ص126.

سكنى فوز . وفي البيت الثالث يرى أنّ مأساته لا انفراج لها ، فيتوجه بنداء مباشر لمحبوبته ملؤه الرجاء ، ويكشف التكرار عن مدى ما وصلت إليه نفسه من الهموم والأحزان ، حين يكرر أداة النداء خمس مرات في البيت الآتي:[1]

يا فوزُ يا مُنْتَهى هَمّـــي وَغَايَتَــهُ   ويا مُناي و يا سَمْعِي ويَــا بَصَـري

أفرغ العباس بن الأحنف كل ما في روحه من وَجْد ، مفيداً من الإيقاع المتمثل بالإحساس الذاتي ، المنبعث من النداء المتكرر بطريقة تشعر بالحزن.

وحتى تتضح تشكيلة البيت التكرارية ، وما فيه من تواز ؛نرسم هــذا الــشكل التوضيحي:



فالتوازي في البيت السابق يشعر بحالة من التوحّد مع محبوبته فوز .

ونبقى مع العباس بن الأحنف في غزلياته الرقيقة ومع لوحاته التكرارية، يقول:[2]

فيا رَبِّ أَلّفْ بَيْنَ قَلْبــي وَقَلْبِهــا   لكيْلا تَعَدَّى بي أمــامي وَلا خَلْفــي

ويارَبِّ صَبِّرْني عَلى ما أَصَــابَني   فَأَنْتَ الذي تَكْفي وَأَنْتَ الذي تُعْفــي

ويارَبِّ عذِّبْها بما بِي مِنَ الهَوى   وَلا كالذي عَذَّبْتَ قارُونَ بالخَــسْفِ

إنّهُ حقاً تكرار دعائي تضرّعي، نابع من قلب يعجُّ بالصراعات الداخلية ، فالقلب مهتاج شوقاً ولَوْعةً ، والمحبوبة تصدّه ، ولا يجد خلاصا إلاّ الدعاء والتضرع بحروف انفجارية توحي بنفاذ صبره إلى الله بالدعاء فهو ملاذ المعذَّبين .

لقد ظهر التوازي بوضوح : تكرار البداية ثلاث مرات (فيّا رب) متعانقة ومتعاضدة مع أفعال الأمر (ألف ، صبِّرني ، عــذِّبها) ثم قــوله (قلبي وقلبها) و(أمامي وخلفي) ثم في قوله (فأنت الذي تَكْفي ، وأنْتَ الذي تُعفي) فهذا الشطر

---

[1] العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص148.

[2] المصدر السابق، ص185.

من البيت الثاني شكل توازياً تكرارياً ، وكلما تعمقنا في فهم الدلالة للأفعال الثلاثية نجد أنّ الشاعر يقيم توازياً تدريجياً، بين الأفعال الثلاثية (ألِّف وصبّر ، وعذّب) فالألفة هي الغاية والمراد ،وإنْ تعذّرت فالصبر هو الدواء ، وإنْ نفد الصبر فالعذاب الذي يرى فيه شفاءً للغليل ،وتحقيقاً للعدالة ،لئلا ينصبُّ العذاب عليه وحده.

إنّ التكرار من الثوابت الإيقاعية التي تبعث الموسيقى الغنائية التي تميز الشعر من النثر ، فالشاعر يحاول إنّ يشكّل توافقاً نفسياً حزيناً بينه وبين العالم الذي يعيش فيه عن طريق تكرار اسم محبوبته مستخدماً الهمزة للنداء التي تُظْهِر للمتلقي إنّ محبوبته قريبة رغم إنّ المزار قد شطّ بها وهذا ما لمسناه في أبيات العباس بن الأحنف السابقة ، وأبيات عُكاشةِ العمّي حين راح ينادي نُعيماً.

وهذه الثوابت الإيقاعية نجدها بشكل لافت للنظر في أشعار أبي العتاهية ، ففي أرجوزته المشهورة بذات الأمثال لوحات متوازية تدلل على قدرته على نظم الشعر وزخرفته ، وقد اختار التكرار لإيصال رسالته للعامة والخاصة على حدٍّ سواء، فيقول:(1)

يا يَوْمُ يــومَ البَــينِ والــشُّخُوطِ ... يا يَــوْمُ يَــوْمَ العُــودِ والحَنــوْطِ*
يا يَــوْمُ يــومَ العَلَــزِ* الــشَّديدِ ... يـــا يَــوْمُ يـــومَ الــنَّفَسِ البَعيــدِ
يا يَــوْمُ يــومَ الأَجَــلِ المَعْــدودِ ... يا يَوْمُ يــومَ المَنْهَــلِ المَــوْرودِ
يا يَوْمُ يــومَ الــسّدْرِ والكَــافورِ ... يا يَــوْمُ يــومَ الكَفَــنِ المَنْــشورِ
يـــا يَــوْمُ يــومَ الخَــتْمِ بالوفَــاةِ ... يـــا يَــوْمُ يــومَ الهَجْــرِ للحُمَــاةِ
يا يَــوْمُ يــومَ الرَّنّــةِ الطَويلَــهْ ... يا يَوْمُ يومَ العَجْزِ عن ذي الحيلَــهْ
يا يَوْمُ يومَ لَــيْسَ عَنــه مُــدْفَعُ ... يا يَوْمُ يومَ النَّفْسَ حيـــنَ تُرفَــعُ

(1) أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، ص463

* الحَنوط : والحِناطُ ، هو ما يُخلط من الطيب لأكفان الموتى وأجسامهم خاصة)، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (حنط) .

* العلَز :القلق والكرب عند الموت ، وهو شبه رِعْدة تأخذ المريض ، كأنه لا يستقر في مكانه من الوجع(ابن منظور ، لسان العرب ،مادة (علز).

لقد ارتكز أبو العتاهية على تكرار البداية ، وراح يوازي بين الصدر والعجز في كلِّ بيت من الأبيات السابقة ليرسم لوحة متوازية زيّنها التصريع الذي أفرده لكلِّ بيت ، فقد صرع وكرّر معتمداً على التوازي ؛ ليبلغ الذروة في صنع الجرْس الموسيقي في الأبيات ، وتظهر الأبيات في صورتها البصرية ، وكأنها رسوخ لذلك النغم المثير في ذهن السامع.

ونقطة الارتكاز في هندسة القصيدة تكرار (اليوم) الذي تتناوح فيه الأبيات من أجل الكشف عن نفسية الشاعر الخائفة من ذاك المصير الذي ينتظر كلّ حيّ، فأبو العتاهية يسدّد سهامه في كل بيت تجاه أولئك الناس الذين يرتعون في الملذات ولا همّ لهم سوى جمع المال.

ولا ننسى موقف أبي العتاهية من الغارقين في تــــرف القصور ،الذين لا يردعهم إلا الموت، وقد جاء تكرار هذه اللازمة لتشكِّل ظاهرة إيقاعية لافتة تفيد في تأكيد أهميـــــة الكلمات المكررة في النَّص الأدبي .

ويتردد أسلوب النداء في أشعار الشعراء العباسيين ، حتى غدا ظاهرة تكرارية ارتبطت بالشعر وبنيته الرئيسة، فالخريمي في قصيدته المشهورة التي قالها في رثاء بغداد ، استخدم النداء ؛ ليظهر حجم الفاجعة التي حلّت ببغداد ، ومن يتأملها لا بدّ أنّ يربط الماضي بالحاضر؛ لتتجسد الرؤية التي رسمها الخريمي لبغداد بما هو كائنٌ في عصرنا هذا ،وما لحق ببغداد من قتل وتشريد ودمار، فما أشبه الليلة بالبارحة،يقول:(1)

يـــا بُـــؤْسَ بَغْـــدادَ دارَ مَمْلَكَـــةٍ   دَارَتْ علـــــى أهْلِهـــــا دَوائرُهـــــا

أمْهَلَهَـــــا اللهُ ثُـــــمَّ عاقَبَهـــــا   لَمّـــــا أحَاطَـــتْ بِهـــا كَبائرُهـــا

يـــا هَـــلْ رَأَيْـــتَ الثَّكْلـــى مُوَلْوِلَـــةً   في الطُّرق تَـسْعَى والجَهْـدُ باهِرُهـا

فالصورة بائسة حزينة ، يظهرها النداء الذي يحمل معنى التفجع والتحسر على بغداد ويحاول الشاعر إنّ يجسد رؤيته لمصير هذه المدينة ؛ فالنداء المتكرر في النَّص وخاصة صيغة (يا هَلْ) يحمل الرؤية ، ويزيل ما لحق بالناس من غفلة

---

(1) الخريمي ، الديوان ، 56.

وتجاهل لما حلّ ببغداد ،فالنداءات المتكررة تظهر صورة بغداد الحزينةً بعد الفتنةً وترسم الاستفهامات أمسها المزدهر، وهذا تجسيد لهموم الشاعر وحزنه وفيه كذلك استثارة للنخوة العربية عن طريق النداء الذي يظهر بوضوح مدى الفجيعة التي حلت ببغداد وأهلها.

وفي البيتين الآتيين يظهر التوازي في قول بشار (يا رحمة الله حلي) :[1]

يا رَحْمَــةَ اللهِ حُلِّــي فــي مَنازِلنـــا	وَجاوِرِيناَ فَــدتكِ الــنَّفسُ مِــنْ جــارِ
يا رَحْمَةَ اللهِ حُلِّــي غَيْــرَ صــاغِرةٍ	عَلى حَــزينٍ بِــدارِ الحُـــبّ مَــرّارِ

إنّ الموسيقا المنبعثة من تكرار النداء وما تلاه من جمل ، وفّرتْ إيقاعا رفيعاً وهذا الإيقاع المتوازي في البيتين خاصة في الصدر من كل بيت يتناسب مع نفسية الشاعر التي أتعبها الحب .

ونلحظ تكرار النداء في ديوان أبي تمّام، ونأخذ هذه الأبيات التي يكرر فيها النداء بالياء والهمزة،فيقول:[2]

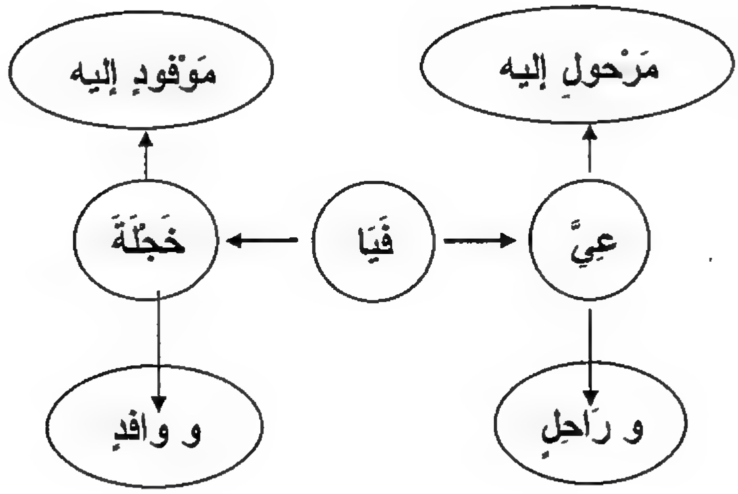
فَيــا عِــيَّ مَرْحــولٍ إليـــه ورَاحــلٍ	وَخَجْلَـــةَ مَوفُــودٍ إليـــهِ وَوَافِــدِ
ويا ماجِداً أَوْفى بِــهِ المَــوْتُ نَــذْرَهُ	فأشْــعَرَ رَوْعــاً كُــلّ أَرْوَعَ ماجِــدِ
ويا شائماً بَرْقاً خَــدوعاً وَسَامِعـــاً	لراعِـــدَةٍ دَجَّالَـــةٍ فــي الرَّواعِـــدِ
أشَيْبانُ ماجَــدّي ولا جَــدُّ كاشِــحٍ	وَلا جَدُّ شيءٍ يَوْمَ ولّـــى بِــصَاعِـدِ
أَشَيْبانُ ما ذَاكَ الهِــــلالُ بطــالِعٍ	عَلَيْنـــا ولا ذَاكَ الغَمَـــامُ بعائِـــدِ
أشَيْبانُ عَمَّتْ نارُها مِــنْ مُـــصيبةٍ	فَما يُشْتَكَي وَجْــدٌ إلــى غَيْــرِ واجِــدِ
لئن أقْرَحْتَ عَيْنَيْ صَديقٍ وصــاحبٍ	لَقَدْ زَعْزَعَتْ رُكْنَــيَّ عَــدُوٌ وَحَاسِـدِ
لَــئنْ هِيَ أهْــدَتْ لِلأقــارِبِ تَرْحَــةً	لَقَــدْ جَلَّلــتْ تُرْبــاً خُــدَودَ الأَباعِــدِ
فَما جانِبُ الدُّنْيا بسَهْلٍ ولا الــضُّحَى	بِطَلْــقٍ ولا مـــاءُ الحَيَـــاةِ بِبـــارِدِ

[1] بشار بن برد ، الديوان ، 3/162-163

[2] أبو تمام ، الديوان ، 4/67-71

إنّ توالي أدوات النداء في تدويم متواصل(6)مرات بتتالٍ، وتنويع في حروف النداء بين (الياء) و(الهمزة) قد ضمن في الأبيات السّابقة أمرين هما: الغنائية العالية والتشكيل المتوازي.

وقد ساهم تكرار بعض الصيغ الصرفية والنحوية في التشكيل التكراري في الأبيات، ونهض في المعمار الهندسي للأبيات:



والشكل السابق يرسم معالم التوازي الوارد في البيت الأول، فالتوازي ملمحٌ جليّ ، فالنداء المتكرر واسم الفاعل والمفعول يتناوبـــان في الصدر والعجز ، وتكرار الاسم (شيبان) متّصلاً بأداة النداء الهمزة ، جعله الشاعر جملة مركزية ثابتة ، ينطلق منها؛ ليكشف عما في أعماقه من خلال النداء المتكرر فظهر توجعه على خالد بن يزيد بن مزيد. وفي البيت الثاني يأتي رد العجز على الصدر ليكمل لوحة التوازي ، فتأتي الموسيقى العـــذبة من تكـــرار صيغ متلاحقة ومنوعة وهي (فاعل) و (فِعل) و (فعول) و(فعالة). أما بقية الأبيات التي تغري المتلقي بما فيها من توازٍ مشوّق عند الحديث عن تكرار الصيغ النحوية .

ويطالعنا الخريمي بأبيات وقصائد تفيض عذوبةً وموسيقا وتوازياً ، يقول:[1]

---

(1) الخريمي ، الديوان ، ص56

رَأيتُــكَ يــا زيــدُ زيْــدَ النـــــدَّى   وزيْـــــدَ الفَخـــــارِ وزَيـــــدَ الكَـــــرَمْ
تزيــــدُ علـــى نائبـــاتِ الخُطـــو   بِ بَـــذْلاً وَفِـــي سَـــابِغاتِ الـــنِّعَمْ

إنّ توالي النداء (يا) رغم حذف الأداة وتكرار زيد(4) مرات ، ثم جاء الفعل ليكمل اللوحة (تزيد) ، وقد ارتكز الخريمي على (الرؤية) في قوله (رأيتك).

2.3.1 تكرار أدوات الاستفهام :

إنّ دلالات تكرار الاستفهام في أشعار شعراء العصر العباسي الأول ، لا تكاد تختلف كثيراً عن دلالات النداء التي تُظهر توجع الشاعر ، فقد نوع شعراء العصر العباسي في استعمال أحرف الاستفهام .

فهذا الخريمي في قصيدته المشهورة في رثاء بغداد يكثر من استخدام حرف الاستفهام (أين) ، يقول:(1)

فَــــأيْنَ حُرَّاسُــــها وَحارِسُــــها   وَأيْــــنَ مَجْبورُهـــــا وَجابِرُهــــا
وأيْــــنَ خِــــصْــيانُها وحَــــشْوَتُها   وَأيْــــنَ سُـــــكّانُها وَعامِرُهـــــا
أيْنَ الظّباءُ الأبْكارُ في رَوْضَةِ الــــ   مُلْــكِ تهــادى بهـــا غَرائرُهـــا
فـــأين رَقّاصُـــها وزامِرُهـــا   يُجِــبْنَ حَيْــث انْتَهَــتْ حَناجِرُهـــا

إنه يعكس حزن الشاعر العميق ، وقد يحس المتلقي بتوتر الشاعر وانفعالاته من خلال التكرار المتلاحق لأداة الاستفهام (أين) ،استطاع أنْ يظهر عزّ أولئك القائمين على حماية المدينة من خلال تشكيلة متوازية من أدوات الاستفهام ، كما استخدم (هل) مقترنة بالنداء فجاء بأداة النداء ، وغيب المنادي ، وأعقبه بحرف الاستفهام متعاضداً مع الفعل رأيت ، وكأنه يريد إنّ يقول : (ليس الخبر كالعيان).

كما استطاع أن يرسم صورة بغداد قبل الفتنة ، ثم يأتي بالوجه الآخر للصورة ليحرك مخيّلة المتلقي ويحفزها على التخيل، فيقول:(2)

يــا هَــلْ رَأيْــتَ الجِنــانَ زاهِــرَةً   يَــروقُ عَــيْنَ البــصيرِ زاهِرُهـــا
وَهَــلْ رأيْــتَ القُــصورَ شــارِعةً   تَكُــنُّ مِثْــلَ الــدُّمَى مَقاصِــرُها

---
(1) الخريمي ، الديوان ، ص30
(2) المصدر السابق ، ص 29

وَهَلْ رأَيْتَ القُرى التي غَرَسَ الـــ أمـــلاكُ مُخْـــضَرَّةً دَساكِرُهـــا

أبدع الخريمي حين كرر الاستفهام لرسم لوحة التوازي الجمـيلة لبغداد قبل الفـتنة من خـلال تكرار (يا هل رأيت) وقد تكررت هذه اللازمة في القصيدة متعانقة مع الاستفهام (4) مرات. ثم يصوّر الوجه المظلم للمدينة بقوله:(1)

فَأَنَّها أصْـبَحَتْ خَلايـا مِـنَ الـــ إنْـــسانَ قَـــدْ أُدْمِيَـــتْ مَحاجِرُهـــا

قَفْراً خَـلاءً تَعْـوي الكِـلابُ بهـا يُنْكِــرُ مِنْهـــا الرُّســـومُ زَائِرُهـــا

لقد حرص الخريمي على هندسة التوزيع في قصيدته ، مما أعطاها كثافة في الإيقاع الموسيقي لتناسب حالة الشاعر النفسية ، فتكراره لحرف الراء والهاء مع حرف المد الذي ضخّم الهاء، جعل صداها يجلجل في كل قافية داخل القصيدة ، علها تُحدِثُ دوياً كدويّ الرّعد المجلجل في نفوس المتصارعين على السلطة دون أن يأبهوا بمصير البلاد والعباد .

ويكرر العباس بن الأحنف (كم) بطريقة متوازية كما في قوله:(2)

فَـإلي كَـمْ وكَـمْ فُـؤادي أُهْـدي وَإلـــى كَـــمْ وكَـــمْ وكَـــمْ تَتَجَنَّـــى

إنّ نظرة سريعة لهذا البيت تظهر توازياً من تكرار حرف الجر (إلى) في الشطر الأول وفي بداية العَجز ،غير أنّ تكرار كم في سياقها الخبري له دلالته النفسية وهي امتداد الزمن ، وهذا ما جعل الشاعر يستعين بصيغ التكرار ؛ لأن التكرار الصَّوْتي أفاد دلالة الاستمرار الزمني وخاصة في عجز البيت إذ إنّ تمادي الحبيب وتجنيه يطول ، وبالتالي راح يكرر (كم) ثلاث مرات.(3)

لقد اعتمد أبو تمّام على التكرارات المتتالية التي تشبع الإيقاع في النَّص وتعبر عن دلالات تناسب الموضوعات ؛ ومن هذه التكرارات تكرار حرف الاستفهام(مَنْ) بطريقة تهكّمية ساخرة ، قالها في حقّ محمد بن يزيد الأموي حين سرق بعض أشعاره:(4)

---

(1) الخريمي ، الديوان ، ص34.

(2) العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص 264 .

(3) عبدالله أحمد الميسري ، الصورة الفنية عند العباس بن الأحنف ، رسائل جامعية ، ،ص64 .

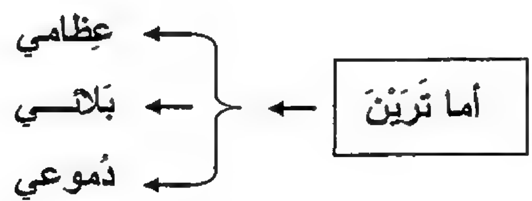
(4) أبو تمام ، الديوان ، 348/4 .

مَنْ بَنو عــامرٍ مَــنْ ابــنُ الحُبــابِ   مَــنْ بَنــو تَغْلِــبَ غَــداةَ الكُــلابِ
مَنْ طُفَيلٌ مَــنْ عَــامِرٌ وَمَــنْ الحـا   رِثُ أَمْ مَــنْ عُتَيْبَــةُ ابــنُ شِــهابِ
مَنْ غَدَتْ خَيْلُهُ على سَــرْحِ شِــعْري   وَهُــوَ لِلْحَــيْنِ راتِــعٌ فــي كِتــابيَ

في الأبيات السابقة توالت الاستفهامات بكثافة وصلت (سبع مرات) في مجموعة من التوازيات التي شكّلها تكرار حرف الاستفهام (مَن) ففي كل مرة اختار شخصية من رموز العرب المشهورين ليشبهه بها على سبيل السخرية، ومن شدة غيظه يشحن الأبيات في هذا التكرار المتسارع إلى أن يصل إلى من ســرق شــعره ساخــراً منه ، يقول: إنه (الضيغم) وكل فرسان العرب يغضّون الطرف أمامه. ويتحفنا العبّاس بن الأحنف بهذا التوازي الذي شكله الاستفهام المتكرر في صدور الأبيات، فيقول:[1]

أمــــا تَــــرَيْنَ عظــــامي   قَــــدْ شَــــفَّهُنَّ النُّحُــــولُ
أمــــا تَــــرَيْنَ بَلائــــي   عَلَــــيَّ مِنْــــهُ دَليــــلُ
أمــــا تَــــرَيْنَ دُمــــوعي   لِكُــــلِّ جَفْــــنٍ مَــــسيلُ

فالتوازي ملمح ظاهر في الأبيات والتشكيلة الآتية تظهر بجلاء البؤرة التي تنطلق منها المعاناة الجسدية والنفسية للشاعر.



إنّ تكرار الاستفهام عتاب رقيق لمحبوبته، ومحاولة يائسة للاعتراف بالحالة التي آل إليها جسمه جرّاءَ الحب لذا ؛ نجده يخاطبها بلهجة العتاب المتكرر(أما ترين)؟ لعلها تجود عليه بنظرة تُسرّي عنه شيئاً من حزنه وألمه.

(1) العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص 216 .

أما أبو العتاهية فقد استطاع من خلال تكرار بعض الألفاظ أنْ يجد قيمة إيقاعية ودلالية في آنٍ معاً ، تترك أثراً في المتلقي،لما فيها من لفت أنظار الناس الغافلين إلى تلك الأيام العصيبة التي تجعل الولدان شيبا ، فيقول:[2]

أيُّ يــومٍ يــومُ الــسِّباقِ وإذْ أنـــ ـــتَ تُنـــادى فَمـــا تُجيـــبُ المُنـــادي
أيُّ يومٍ يــومُ الفِـراقِ وإذْ نَـــفْـ ـــسُكَ تَرْقــى عَــنِ الحَــشا والفُــؤادِ
أيُّ يــومٍ يــومُ الفِــراقِ وإذْ أنـــْ ـــتَ مِــنَ النّــزْعِ فــي أشــدِّ الجهــادِ
أيُّ يومٍ يــومُ الخَــلاصِ مِــنْ النَّــا رِ وَهَـــوْلِ العـــذابِ والأَصْـــفادِ

تكشف هذه التساؤلات المتعاقبة عن مدى حرص الشاعر على تذكير الناس بالأيام الصعبة التي ترتقبهم لا محالة ، بدءاً من الموت الذي يترصدُّهم ، وانتهاءً بيوم الحساب ، فهو قلِقٌ على مصير الذين لا ينهجون النهج القويم .

فجاء تكرار الاستفهام في الأبيات ليعكس قلق الشاعر النفسي، وحزنه العميق، وخوفه من الموت وما يعقبه من عذاب، ولم يكن تشكيلاً مصيرياً فحسب ؛ وإنما هو وسيلة تعبيرية وإيقاعية.ومن هنا يتبدى لنا الدور الذي يؤديه الاستفهام في تفجير البنية الإيقاعية داخل النص ، وفتح المجال أمام المتلقي للإحساس بتوتر الشاعر والتعبير عن بواطنه النفسية ،فأبو العتاهية مر في حياته بتجربتين : الأولى تجربة الفقر والحرمان ، وهي التي أثرت في حياته كثيرا ، وشكلت شخصيته، أما الثانية فهي التي عاشها في قصور الخلافة ، فجاءت أشعاره انعكاسا باطنيا دفعه نحو هذه النزعة الزهدية .وقد أكثر من الاستفهام في ديوانه ؛ لأنه مؤشر على فاعلية نصوصه الشعرية.

---

(2) أبو العتاهية أشعاره و أخباره ،ص77.

4.1 توازي الصيَغ:

1.4.1 التوازي الصرّفي:

يؤكد (ياكبسون) على قضية هامة في التوازي هي (مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية ، وتطابقات المعجم التامة ،ويراها من أهمّ ركائز التوازي الصرفي).[1] وهذا النوع من التوازي يعتمد على تكرار بُنَى لفظية ذات صفات متشابهة؛ كأن تتكرر المفردة نفسها في بدايات الأبيات، أو في جزء منها ، أو تتكرر مفردات ذات خصائص متشابهة نوعاً ما من مثل الصيغ الاشتقاقية ،اسم الفاعل ،أو اسم المفعول وهذا النوع يعين على تقوية إيقاع الفكرة ،ويدعم الدلالة التي يعبر عنها النَّص).[2] وقد لعب التوازي التركيبي في القصيدة العباسية دوراً مُهمّاً بشقّيه الصرفي والنحوي كقول أبي تمّام في مدح مالك بن طوق، فيقول:[3]

مُتَبَـذِّلٌ فـي القَـوْمِ وَهْـوَ مُبَجَّـلٌ   مُتَواضِعٌ فـي الحَـيِّ وَهْـوَ مُعَظَّـمُ

المَجْـدُ أعْنَـقُ والـدِّيارُ فَـسيحَةٌ   والعِـزُّ أَقْعَـسُ والعَديـدُ عَرَمْـرَمُ

إنّ تكرار الصيغ أحدث إيقاعاً موسيقياً ، وتوازياً ظاهراً ، ففي البيت الأول تتوازى أربع صيغ صرفية هي (متبذِّلٌ ، ومُبَجّلٌ ، مُتَواضِعٌ ، مُعَظَّمٌ) وهي أسماء فاعلين ومفعولين، فالتوازي فيها يأتي من شقين : الأول من تكرار سابقة الميم ، والثاني من هندسة الصيغ(الوزن).وممّا زاد في إيقاع البيت توازي التكرارات الأخر مثل: (في القوم ، في الحي وهو ، وهو).

توازي اسم الفاعل ←

مُتَبَذِّلٌ	في	القَوْمِ	وَهُوَ	مُبَجّلٌ
مُتَواضِعٌ	في	الحَيِّ	وَهُوَ	مُعَظَّمٌ

← توازي اسم المفعول

تماثل   وزن   تماثل

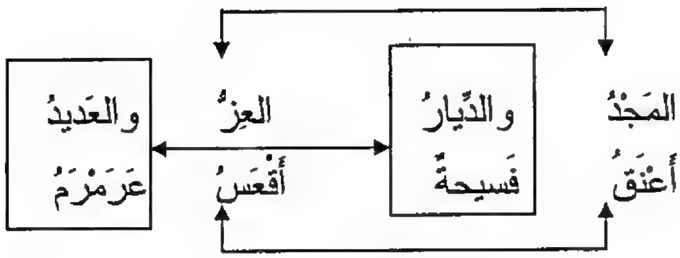
وفي البيت الثاني نجد الصيغ مكررةً بطريقة التقسيم التي أضفت بعداً موسيقياً .

---

[1] رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 106 .

[2] فاضل تامر ، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 ، ص236.

[3] أبو تمام، الديوان ، 196/3 .



وما دامت الأبيات تتناول صفات طيبة في الممدوح ،فقد ساعد التوازي في تكرار الصيغ الصرفية السابقة على تأكيد تلك الصفات في الممدوح .

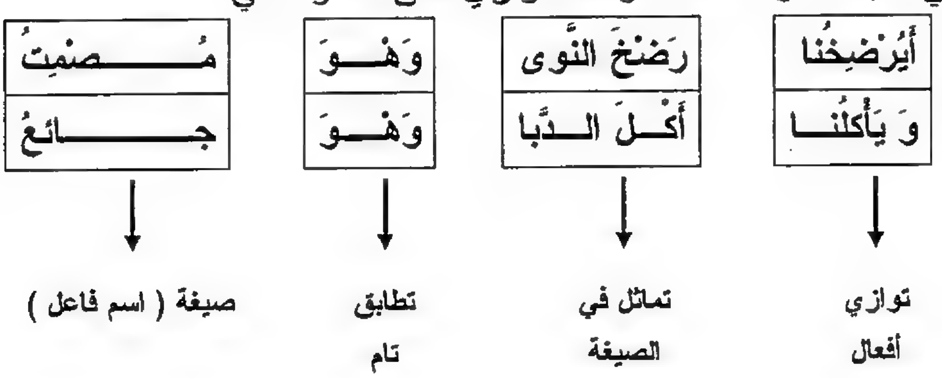
لقد جاءت الصيغ الصرفية مشحونة بإيحاءات نفسية توافقت مع الإيقاع الداخلي والخارجي ، ليصبح التأثير أعمق وأشمل و أقوى ؛ (فالبُنَى الصرفية لا تظل خاليةً من مدلولات نفسية وإيقاعية ،وإنّما هي متصلة بنفس المبدع ،ومحركة لنوازع السامع ومشاعره).[1] ويتحفنا أبو تمّام بهذين البيتين بما فيهما من تكرار للصيغ الصرفية بكثافة لافتة للنظر ، يقول:[2]

أَيُرْضِخُنا رضخَ النَّوى وهو مُصْمَتٌ وَيأْكُلُنـــا أَكْــلَ الـــدَّبا وَهُـــوَ جـــائعُ

نُـــجومٌ طوالــعُ ، جبـــالٌ فـــوارعُ غيـــوثٌ هوامـــعُ ، ســـيولٌ دوافـــعُ

إنّ تكرار هذه الصيغ شكّل نسيجاً متوازياً ، سواء في السمع أم في البصر.

في البيت الأول تتشكل لوحة التوازي على النحو الآتي :



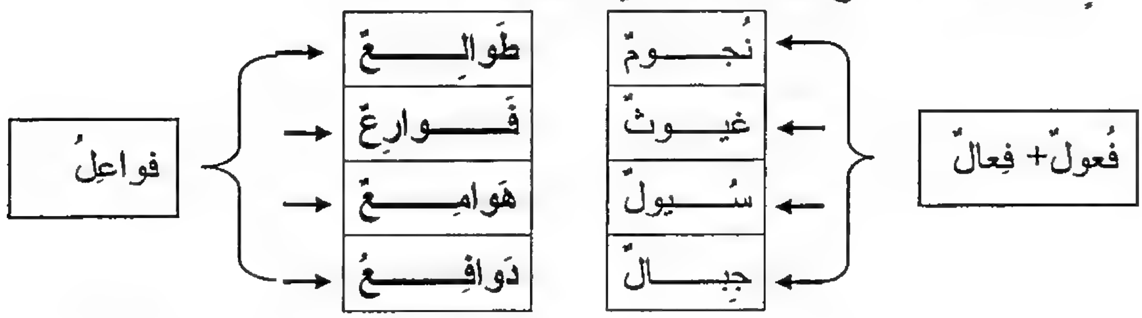
وفي البيت الثاني يصاب الشاعر بنشوة الفخر بقومه ويمتطي هذه الصيغ المتتالية مستخدما كل ما في حروف المد من طاقة إيحائية ،وانتشارٍ موسيقي ، فهو يكرر صيغة (فعول) (3) مرات (نجوم ، غيوث ، سيول) وهي رموز للكرم

---

(1) موسى ربابعة ، الشعر الجاهلي ، مقاربات نصية ،ص134.

(2) أبو تمام ، الديوان ، 586/4 .

والشهرة والرفعة ساعد حرف المد الواو على إظهارها ، ثم راح يكرر صيغة فَواعِل (طَوالِعُ ، هَوامِعُ ، فَوارِغُ ، دَوافِعُ) وهذه الصيغة تدلُّ على الكثرة والمبالغة،وقد أبقى صيغة (فِعالٌ في كلمة جبال وحيدة ، ليُبقي هذه الصفة محصورة في قومه، فهم جبال لهم شهرة عالية ، والنجوم من فوقها طوالع ، ثم يعود إلى السماء ثانيةً ، ليأخذ لهم صفة الغيث ،وأخيراً يعود بعد رحلته المحلقة في الأعالي مع قومه ، ليرى أنّهم سيول دوافع تنفع البلاد والعباد.هذا ما يصنعه التوازي التركيبي من فضاءات شعرية وإيقاعات موسيقية ، تَلَذُّ بها العين والأُذن في آنٍ معاً. وحتى تتضح صورة التوازي نقربها بهذا الشكل:



ونبقى مع أبي تمّام في صيغه التركيبية إذ يصف جمال أرض قومه:[1]

كَسَاكِ مِــنَ الأَنْــوارِ أَصْــفَرُ فــاقِعٌ وأَبْــيَضُ ناصــعٌ، وأَحْمَــرُ ســاطِعٌ

إنّ التّوازي الذي نشأ عن الصّيغ الصرفيّة قد رسم لوحتين:الأولى لوحة لونية تشكّلت من صيغة أفعل في قوله (أصفر ، أبيض ، أحمر) ، والثانية سيمفونية موسيقية أنشأها التّزاوج بين (أفعل وفاعل) ثلاث مرات متتالية .أمّا مسلم بن الوليد فهو من الشّعراء الذين خالط شعرهم هذا النّوع من التّكرار التركيبي . يقول في هذين البيتين مادحاً زيد بن مسلم الحنفي:[2]

عطاؤكَ	موفورٌ	وعُرفُك	واسعٌ	وعِرضُك	مَمْنوع	ومَالُكَ	مُسَلَّمُ
وَفِعْلُكَ	مَحْمودٌ	وَمَجْدُكَ	شامخٌ	وَجُودُكَ	مَوْجودٌ	وَبحرُكَ	خِضْرِمُ
توازي مصادر	تماثل صرفي	توازي اسم فاعل	توازي مصدر	توازي اسم مفعول	توازي صرفي	توازي صرفي	توازي حرف الروي

(1) أبو تمام ، الديوان ،581/4

(2) مسلم بن الوليد ،الديوان،ص 183

أدى التّوازي الصرفي في صيغ المصادر ، ووزن فعول ، وفاعل دوراً هاماً في الموسيقي المنبعثة من هذا التناغم.فقد اعتمد الشاعر على ترديد هذه الأوزان في مواضع صرفية ثابتة ، من التّوازي المنتظم أعطى النّص قوّة تتناسب مع طبيعة الممدوح ، لقد تكرّر وزن مفعول (4) مرات ووزن (فاعل) مرّتين في حين شكّلت المصادر صورةً هندسيةً ساهمت في إيقاع البيتين ، أما أبو العتاهية فقد استغلّ الصّيغ الصّرفيّة ذات الحركة القويّة من أجل إيقاض الغافلين:[1]

للهِ يَـــــومٌ تَقْــــشَعِرُ جُلــــودُهُم وتَـــشيبُ مِنْـــهُ ذَوائِـــبُ الأَطْفــالِ

يَــومُ النّــوازِلِ والــزّلازِلِ والحَــوا مِــلِ فيــه إذْ يَقْــذِفْنَ بالأَحْمــالِ

يَــومُ التّغــابُنِ والتّبــايُنِ والتّنــا زُلِ والأُمــورِ عَظيمَــةُ الأَهْــوالِ

إنّ الموسيقا المنبعثة من تكرار هذه الصّيغ أشبه بجوقة موسيقية صاخبة شكّلتها الصّيغ: (نوازل ، زلازل، حوامل، تغابن، تباين ،تنازل) في الأبيات.ثمّة ملمحٌ ظاهرٌ للتّوازي في الأبيات أفقياً وعموديًا؛ الأفقي يتمثّل في تكرار الصّيغ السّابقة ، والعمودي يتمثل في التوازي الذي نتج عن تكرار (يوم) أربع مرات ، وما شكّلته القافية من توازٍ (أطْفالِ ، أحْمالِ ، أهْوالِ ،أغْلالِ) فهو توازٍ تماثليّ في الصّيغة.وقد أكثر أبو العتاهية من هذه اللوحات المتوازية الّتي تخدم غرضه الوعظيّ في مجتمع عاش حياةً مترفة، فجاء الإيقاع الدّاخلي متناغماً مع الإيقاع الخارجيّ للنصّ، فجاءت هندسة الأبيات بهذه الروعة، إنّ الإيقاع الذي شكّله تكرار الصّيغ الصرفية (يساعد في إنتاج الانفعال القويّ،والتّأثير المتزايد والمتانة، والمهابة ،وخفّة السّمع ،والسّرعة ،أو أيّ تأثير آخر يقصد إليه الشّاعر).[2] ويطالعنا شاعر آخر هــو محمّد الزّفّ بأبياتٍ شعريةٍ يظهر فيها التّوازي يقول:[3]

صَبورٌعلى هَجْري ، جَبانٌ عَنِ الوَصْلِ كَذوبٌ غَدا يَستَتْبِعُ الوَعْـدَ بالمَطْــلِ

مُقَدِّمُ رِجْــلِ في الوِصــالِ مُــؤَخِّرٌ لأُخْرى يَشوبُ الجِدَّ في ذاكَ بــالهَزْلِ

---

(1) أبو العتاهية ،أشعاره و أخباره ، ص283

(2) محمد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي،دار المعارف، مصر،ط1988،1، ص33 .

(3) الأصفهاني ، الأغاني ، 120/14. محمد الزّفّ (محمد بن عمر) مولى بني تميم،كوفي الأصل من شعراء العصر العباسي الأول ،كان مغنيا ، صالح الصنعة، مليح النادرة. الأغاني،120/14 .

فقد وازن بين الصدر والعجز في وزن (فعول) وهي صيغة مبالغة أظهرت مدى تثاقله من صدّ المحبوبة ، حتّى جعلته هذه الصّيغ يروّح عن نفسه،ويخفّف من ثقل الهجران والمماطلة بالوعود . وراح يكثّف دلالاته،ويستخدم الصفة المشبه (جبان) في مجال الوصل،وفي البيت الثّاني نراه قد رفع وتيرة الخطاب المستخدم فجاء بصيغة اسم الفاعل مرّتين (مقدّم – موخّر) و التّضاد بين(الجدّ – والهزل) يوحي بحالة المحبوب القلقة المترددة ، كلّ هذا التّكثيف في استخدام الصّيغ الصّرفية أحدث إيقاعاً وبعداً موسيقياً تشكّل من الحروف الّتي اشتمل عليها البيتان ؛ لأن بنية الأصوات مرتبطة بالتوازي حتى ولو من طرف خفي كما يرى العبيدي :(إذا كانت بنية الأصوات تشكّل لوناً من التّوازي الظّاهري ؛لأنّها تمارس فعلها على مستوى خطّ الكلمات ،فإنّ بنية الوزن تشكّل لوناً من التّوازي الخفيّ الّذي يساهم في بناء متواليات متوازية على المستوى الصّرفيّ والنّحويّ ،وذلك لوقوع صيغ متماثلة صـــرفيّاً بأدائها لنفس الوظائف النّحوية في مواقع عروضية متماثلة).[1]

ومنْ يقلّب صفحات ديوان أبي العتاهية يرَ فيه لوحاتٍ من التّــوازي، وظّفهــا في أشعاره، لتناسب أسلوبه الوعظيّ، منها:[2]

يا نَفْسُ مَا أوْضَــحَ قَــصْدَ الــسَّبيلِ ... شكّلتِ يــا نَفْــسُ لأمــــرِ جَـــليلْ

يا نَفْسُ ما أقْــرَبَ منــا البِلــــــى ... أنا الّذي لا نَفْـسَ لــيَ عَــنْ قليــلْ

إنّ رنّة الموسيقي التي أحدثها توازي النداء،وصيغة التعجب(ما أفعل) جاءت مناسبا للغرض الشعري في الأبيات .

أمّا منصور النّمريّ ، فيصبّ جامَ غضبه على أولئك الذين قتلوا الحسين بن عليّ في قوله:[3]

شــاءٌ مِــنَ النــاسِ راتــعٌ هامِــلٌ ... يُعَلّلـــون النُّفـــوسَ بالباطــــلِ

وَيْلَــكَ يــا قَاتِــلَ الحُــسَينِ لَقَــدْ ... نُـــوْتَ بِحِمْــلٍ يَنُـــوءُ بالحامِــلِ

---

[1] جمال العبيدي ، لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، ص 94.

[2] أبو العتاهية أشعاره و أخباره ، ص 322 .

[3] الأصفهاني ، الأغاني ، 142/13.

فالتكثيف للأوصاف يملأ الشّطر الأوّل من البيت الأوّل،إذ كرّر فيه ثلاث صيغ لاسم الفاعل(شاةٌ ، راتعٌ ، هاملٌ) وتتكــرّر الصّيغة نفسها في البيتين (باطل ، قاتل ، حامل) ، لقد استطاع الشّاعر عن طريق تَوازي التّكرار للصّيَغ أن يعبّر عن كرهه لأولئك القتلة بموسيقا حزينةٍ تتناسب مع هندسة المعمار لهذين البيتين.

2.4.1 التوازي النحوي :

من أهمّ العناصر المكوّنة للتّوازي،تلك البُنى المتّكئة على التّركيب النّحوي؛ لأنها تعين على تحديد السّمات النّحوية الأساسية في اللّغة وأنظمتها ، وتعين على فهم أبعادها الدّلالية). (1)

ولا تقتصر وظيفة التّوازي على النّاحية الجمالية،أو الإيقاع والرنّة الموسيقية،وإنّما هناك تكرار على مستوى التّركيب النّحوي أو الصرفي، يؤدّي إلى التّوازي الّذي يمنح النّص بعداً إيحائياً يسعى إلى تعميق الفكرة ،كما يقوم التوازي أيضاً على تكرار الفكرة الّتي توفّر انتشاراً إيقاعياً ، أو يشكّل أسلوباً غنائياً) (2) ويؤكّد تلك المقولات السابقة ما أشار إليه موسى ربابعة بقوله:(ولّكنّ وظيفة التّوازي لا تظلّ مقتصرةً على القيمة الصوتيّة النّاتجة، وإنّما تتعدّى ذلك إلى المعنى).(3)

وسنورد أمثلةً على ظاهرة التّوازي النّحويّ ونتوقّف عند دلالات تلك التّكرارات المتوازية وما تؤدّيه من طاقات إيحائية تنسجم مع طبيعة الغرض الشّعري.ويعبر دعبل الخزاعيّ عن نظرته للمال وطريقة التعامل به ليؤكد حقيقة الرزق الراسخة التي تكفل الله عز وجل بها ،فيقول:(4)

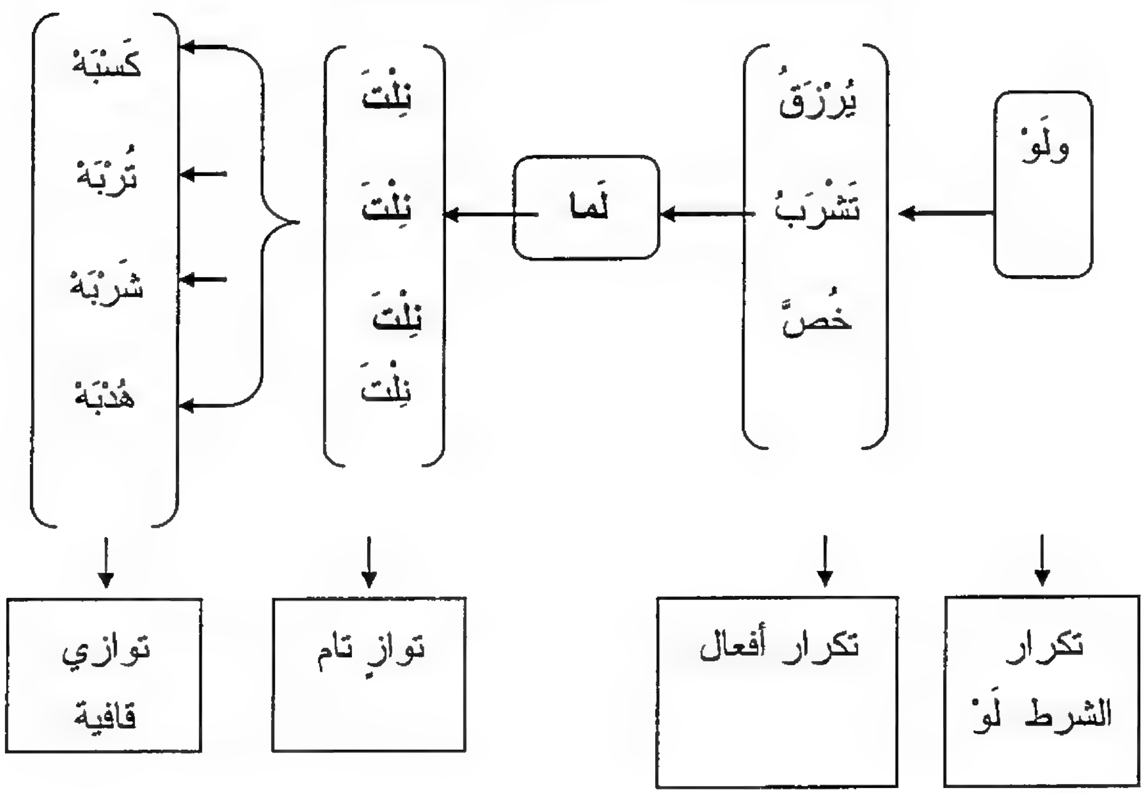
وَمَا المَالُ جــاءَكَ مــن مَغْــنَمٍ   ولا مِــنْ ذَكــاءٍ ولا كَــسْبَةِ
وَلَوْ يُرزَقُ الناسُ مِــن حيلــةٍ   لَما نِلْــتَ كفّــاً مــن التُربَــةِ
وَلَوْ تشْرَبُ الماءَ أَهْلُ العَفــافِ   لَما نِلْتَ مِــنْ مــائهِمْ شَــرْبَةِ
وَلَوْ خُــصَّ بالرِّزق نَجْلُ الكِرامِ   لما نِلْــتَ خَيْطــاً و لا هُدْبَــةْ

(1) سامح الرواشدة ، مغاني النّص ، ص151.
(2) تامر فاضل ، مدارات نقدية ، ص234.
(3) موسى ربابعة ، الشعر الجاهلي ، مقاربات نصية ، ص138.
(4) دعبل الخزاعي ، الديوان ، ص79.

تشكّل منظومة التّوازي بعداً ايقاعياً من خلال تكرار أداة الشّرط (لَوْ) مقترنةً بالواو و(لَما نِلْتَ) جواب الشرط.

كما أنّ العين تلمح ما خلّفته القافية من بعدٍ موسيقيٍّ ، فالهاء السّاكنة المتعانقة مع الياء ذات الصّوت الانفجاريّ ؛ جاءت تعبيراً صادقاً عن خفايا النّفس الّتي جُبلت على حبّ المال ؛ فالباء متحرّكة تتناغم مع حركة الإنسان الدؤوبة ؛ طلباً للمال ثمّ يعقب الحركة سكونٌ ، فالسكون الّذي زيّن الهاء دليل ضعفٍ وخذلانٍ قد يلحق بالإنسان من جرّاء طلب المال ، والإلحاح على تكرار (لَوْ) وهي أداة الشرط غير الجازمة التي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشّرط ، وهذا الأسلوب له دلالته أيضا ويؤكد على فساد التّهافت على المال وجمعه بطرقٍ لا تفرّق بين الحلال والحرام ، وهذه رؤية الشّاعر تجاه هذه القضيّة ، عبّر عنها بالتّكرار والتّوازي.

والّشكل الآتي يُظهر صورة التوازي الحاصل في الأبيات.



ويُظهر ويظهرعبدُالله بن المبارك براعتَه وفنَّه في أبياتِه التي يُكثِرُ فيهــا مــن التكراراتِ المتوازية ، يقول:[1]

---

[1] عبد الله المبارك ، الديوان ،تحقيق : مجاهد مصطفى بهجت دار الوفاء للطباعة والنشر،ط1988،2،ص95.

وَكُلُّ اجتهادٍ في سِواكَ مُـضيَّعٌ   وَكُلُّ كَـلامٍ لا بِـذِكْرِكَ آفـاتُ
وَكُلُّ اشتغالٍ لا بحبِّـكَ باطِـلٌ   وَكُلُّ سَـماعٍ لا لقولِـكَ زَلّاتُ
وَكُلُّ وقـوفٍ لا إلَيْـكَ خَيْبَـةٌ   وَكُلُّ عُكوفٍ لا إلَيْكَ جِنايـاتُ
وَكُلُّ اهتمامٍ دونَ وَصلِكَ ضائعٌ   وَكُلُّ اتجاه لا إلَيْـكَ ضَـلالاتُ
وَكُلُّ رجاءٍ دونَ فَضْلِكَ آسـي   وَكُلُّ حديث عن سواك خطيئاتُ

إنها حقاً لوحةٌ زخرفية ، زيَّنها التوازي في تكرارِ البداية (كلّ) في بدايات الأشطار وقد تعانقت مع المصادر ، ومما أعطاها نغمة موسيقيّة تكرارُ الشاعرِ (لا إلَيْكَ) في أكثر من بيت ، وهذا التكرار المكثّف يُدللُ على حقيقةٍ أرادها الشاعرُ وهي إنّ كلَّ شيءٍ ما خلا الله باطلٌ).

أمّا أبو نواس العائدُ من شعاب الملذّات ، يرى أنّ الحياة الدّنيا زائلةٌ فانية وهذه الرّؤية لمسها حقيقةً بعد أن ارتوى من الخمر ، يقول:(1)

كُـــلُّ نَـــاعٍ فَـــسَيُنْعَى   كُـــلُّ بَـــاكٍ فَـــسَيُبْكَـى
كُـــلُّ مَـــذْخورٍ سَـــيَفْنَى   كُـــلُّ مَـــذْكورٍ سَيُنْـــسَى

لقد كرّر أبو نواس صيغاً نحويّةً في هذه الأبيات، بدأها بتكرار (كلّ) وهي كلمة تفيد معنى الإحاطة والشّمولية، وإنّ تكرارها في البيتين يوحي بِحُكْمٍ شاملٍ سيطلقه الشّاعرُ على كلّ ما سيأتي بعدها ، فجاء التّكرار لهذه الصّيغة مُحْدِثاً رنّةً موسيقيةً ، ويوحي صوت الكاف بشدّة الحدث ، وعظمة الأمر (وحرف الكاف من الحروف الّتي تقبل أنّ يلتصق بمستهلّها جرس اللام).(2) وشكّل هذا التّكرارُ لوحةً متوازيةً متوازنةً على النّحو الآتي :

كُلُّ	ناعٍ	فَسَيُنْعَي	كُلُّ	باكٍ	فسَيُبْكَى
كُلُّ	مَذْخورٍ	سَيَفْنى	كُلُّ	مَذْكُورٍ	سَيُنْسى

(1) أبو نواس ، الدّيوان ، ص31 .
(2) أحمد رزقه ، أسرار الحروف ، ص 46.

ظهرَ التّوازي بفرعيه العموديّ والأفقيّ ، وكذلك شمل التّركيب بشقّيه النّحويّ والصّرفيّ ؛ لأنّ المتلقّي يلمح تكراراً(4) مرات لصيغة (كلّ) ومرّتين لصيغة اسم الفاعل (باكٍ ، ناعٍ) ومرّتين لصيغة اسم المفعول (مذخور، مذكورٍ) وكذلك صيغة الأفعال المضارعة التي تسبقها الفاء أوالسين.إنّ البيتين السّابقين قامًا على الضدّية الثّنائية الّتي جعلها مرتكزاً للتّوازي ؛ لتعبّر أصدق التّعبير عمّا في نفس الشّاعر تجاه النّظرية الضدّية في الموت والحياة ، والبقاء والفناء ، والتذّكر والنسيان، وبالتّالي يأتي التّوازي في الأبيات ليؤكد (أنّ الكلمات بحقٍّ لها ذاكرةٌ ثانيةٌ تمتدّ بشكلٍ سرّيٍّ إلى قلب الدّلالات الجديدة). [1]

وهكذا تَظهرُ الألفاظُ المُكرّرةُ في الأبياتِ السّابقةِ وكأنّها(حزمةٌ من المعاني التي بدلاً من إنّ تتوافدَ لتنصبَّ معاً في النقطةِ الرّسميةِ ذاتِها ، تشعّ باتّجاهاتٍ متنوعةٍ متعاكسة). [2]

ونبقى مع أبى نواس ومع لوحاته المتوازية ، ومنها قوله:[3]

كَانَ الـشَّبابُ مَطيّــةَ الجَهْــلِ   وَمُحَـسِّنَ الـضّحِكاتِ والهَــزْلِ
كَــانَ الجَميلَ إذا ارتَــدَيْتُ بِــه   وَمَشَيْتُ أَخْطَــرُ صَــيِّتَ النَّعْــلِ
كَانَ الفَـصيحَ إذا نَطَقْــتُ بِــهِ   وَأَصـــاخَتِ الآذانُ للمُــــمْلي
كَــانَ المُــشَفَّعَ فِــي مآرِبِـــهِ   عِنْــدَ الفَتَــاةِ وَمُــدْرِكَ التَّبْــلِ
فالآنَ صِــرْتُ إلَــى مُقَارَبَـــةٍ   وَحَطَطْتُ عَنْ ظَهْرِ الصِّبا رَحْلي

إنّ الكلمة (المفـتاح) الّتي شكّلت الـتّوازي في النّص هي(كان) وقـد تكرّرت (4) مرّات ،وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالشّباب وحيويتّه وطاقاتِهِ المُبْدِعَة ، فالشّاعر يستعيد شريط الذّكريات الوادعة من مخيّلته ، ويقارنها بما حصل له في شيخوخته مرتكزا على تّكرار صيغة (كان واسمها)؛ ليرسم صورة الماضي ويقارنها بالحاضر وما فيه من هموم وحسرات على ما مضى ؛ فيلجأ إلى إيهام النّفس بأنّها

---

[1] رولان بارت ، الكتابة في درجة الصفر ، ص23 .

[2] كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ص49.

[3] أبو نواس ، الديوان ، 223/2.

قويّةً قادرةً على العطاء رغم ما يعتريها من ضعف ، عن طريق تذكيرها بالّشباب وحيويته التي كانت.

فكأنها الحبلُ الّذي يتعلّقُ به بين الشّبابِ والشّيخوخة ، ويستحضرُ الماضي بكلّ معطياته الجميلة ، و يستشرف المستقبلَ بكلّ ما ينتظره من همومٍ ومتاعبَ ، فكان التّوازي سبيلَ الشّاعرِ إلى تلك الحالةِ النّفسيةِ الّتي يعيشُها.ومن الأمثلة على التّوازي النّحويّ ، تكرارُ الفعل كما في أبيات العبّاس بن الأحنف:[1]

كَتَبْتُ فليتَنـــي مُنِّيــتُ وَصْـــلاً وَلَمْ اكْتُبْ إليــكِ بمـــا **كَتَبْـتُ**
كَتَبْتُ وقَدْ **شَرِبتُ** الرَّاحَ صِــرْفاً فلا كانَ الـــشّرابُ ولا **شَـــرِبْتُ**
فـــلا تَستَنْكِروا غَضَبي عَلَـيْكُم فلو هِنْتمُ عليَّ لمـــا غَـــضِبْتُ

إنّ تكرارَ الأفعالِ في الأبياتِ السّابقة ، يوحي بدلالاتٍ نفسيّةٍ سيطرت على الشّاعر فقد كرّر (كتبت) أربعَ مرّاتٍ وجاء التّوازي واضحاً في البيتين الأول والثّاني ، ثمّ راح يكرّرُ هذا الفعلَ في ثنايا الأبيات ، حتّى أنّ المتلقّي لا يستحوذ على سمعه إلاّ تلك الحروف وهي (الكاف ، والتاء ، والباء) وممّا زاد هذا الفعل رنّةً موسيقيةً هو ورود الفعل (شربت) قريباً منه ، إذ كَرّره (مرّتين).

ثَمّة ملمحٌ للتّوازي يقومُ على تكرارِ صيغة (فعلت) ستّ مرّات: في الصّدور ثلاث مـــرّات ، وفي الأعـــجاز ثلاث مـــرّات ، وهي: (كَتَبْتُ ، كَتَبْتُ ، شَرِبْتُ) (كَتَبْتُ ، شَرِبْتُ ، غَضِبْتُ) وتكرار هذه الأفعال له دلاله نفسيّة ، مردّه هجر المحبوبة للشّاعر، ومحاولته اليائسة لشربِ الخمرِ لعلّه ينسى ويخفّف من آلامه وأحزانه ، إنّ العبّاسَ نادمٌ على ما كتب ، لكنَّ الخمرَ أفقده عقله وجعله دون وعي منه وجاء التكرار متواشجاً مع حالته النفسية التي يملؤها الندمُ على ما كتب . ونبقى مع العباس نرصد حالاتِه النفسيةَ الّتي طالما جعلت المتلقّي يعيش تجربته ويحسّها ، يقول:[2]

يا أيُّها الرَّجُـــلُ المُعـــذِّبُ قَلْبَـــهُ أَقْصِرْ فإنَّ شِـــفاءَك الإقْـــصارُ
نَزَفَ البكاءُ دموعَ عَيْنِكَ **فاستَعِرْ** عَيناً لِغَيْـــرِكَ دَمْعُهـــا مِـــدْرارُ

---

(1) العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص155

(2) المصدر السابق ، ص182

مَنْ ذا يُعيرُكَ عَيْنَهُ تَبْكـي بِهـا ... أرأيْـتَ عَيْنـاً للبُكـاءِ تُعـارُ

إنّ الأبياتَ مقطوعةٌ حزينةٌ اشتملتْ على البكاءِ والدّموع ، والقلب المعذّب لكنّ نقطةَ الارتكازِ في التّوازي هي تكرارُ كلمة (يُعيرُ) الّتي تُعَبّرُ عن حالته النفسيّة وحاجته للبكاء، فراح ينوّع في تكرار هذه الكلمة ، مرّة بصيغة الأمر ،وأخرى بصيغة الاستفهام الّذي ينمّ عن التّعجيز ، ثمّ بصيغة الاستفهام الاستنكاري.

ويستوقفنا الخريمي في هذه الأبياتِ الّتي يركّزُ فيها على قضيّةٍ عايشتْ المجتمعات العربيّة ، وهي حكمةُ الشيوخ وحماس الشّباب فتراه يختار صيغةً نحوية توكيديةً ليؤكّدَ فِكْرَتَه ، فيقول:(2)

إنّ الأُمورَ إذا الأَحْـداثُ دَبَّرَهـا ... دُونَ الشّيوخِ تَرى في بَعْضِها خَلَلا

إنّ الشَّبابَ لَهُمْ في الأمْرِ مَعْجَلَةٌ ... ولِلـشُّيوخِ أنـاةٌ تَـدْفَعُ الـزَّلَلا

فالتّوازي ظاهر في جملة (إنّ) إذ تكرّرت بشكلٍ متوازٍ مرّتين ، ويأتي التّوازي من المقابلة بين (الشّباب والشّيوخ) و (المَعْجلة والأناة) .

لقد عمل التوازي على ترسيخ فكرة الشاعر ، وإظهار دور الشيوخ في الأمور التي تلحق بالناس ، وقد يَعمدُ الشّعراءُ لتكرار جملةٍ بعينها ؛ لإشاعة لونٍ عاطفيٍّ يقوّي الصّورة التي بُنِيَت عليها القصيدة ، ونقف عند أبياتٍ لمروانَ بن أبي حفصة يتكسب بها على شكل رثاء لمعنَ بن زائدة:(1)

فَلَهْفُ أبي عَلَيْكَ إذا العَطايا ... جُعِلْنَ مُنًى كـوارِبَ واعْـتِلالا

ولهف أبي عَليكَ إذا الأسارَى ... شَكَوْا حَلَقـاً بأسْـوُقِهِمْ ثِقـالا

ولَهْفُ أبى عَلَيْكَ إذا اليَتامى ... غَدَوا شُعْثاً كـأنّ بهـم سُـلالا

ولَهْفُ أبى عَلَيْكَ إذا المواشي ... قَرَتْ جَدْباً تُمـاتُ بِـهِ هُـزَالا

ولَهْفُ أبي عَلَيْكَ إذا القَوافي ... لمُمْتَدَحٍ بهـا ذَهَبَـتْ ضَـلالا

ولَهْفُ أبي عَلَيْكَ لكلِّ هَيْجا ... لها تَلْقـى حَوامِلُهـا الـسِّخالا

ولَهْفُ أبي عَلَيْكَ لكلِّ أمرٍ ... يَقُولُ لَـهُ النَّجـيُّ ألا احْتِيـالا

---

(1) الخُريمي ، الديوان ، ص54 .

(2) مروان بن أبي حفصة، الديوان ،تحقيق :حسين عطوان،دار المعارف،ط3،ص82.

في الأبياتِ السابقةِ يظهر الشاعرُ حزنه على معنِ بنِ زائدة ، ويعددُ صفاته مضفياً على الأبيات جواً من الحزن والكآبة ، ساهمت حروف المد في التشكيل الموسيقي الذي جلبته الجموعِ التي تنتهي بالألف المْمدودة ،والقافية ؛لتظهر الموسيقا الممتدة حزنه المنبعث من قلبه الذي يبدو حزينا.

لقد جعل الشاعرُ جملةَ (ولَهْف أبي عَلَيْكَ إذا ...) نقطةَ الارتكازِ في التوازي،(وبهذا تكتسب مثل هذه الصيغ و التّعابير التي تبرز بشكل واضح في النفس أهميةً خاصة ويصبح تكرارُها ليس ظاهرةً عابرة ، أو توقيعاً موسيقيّا رتيباً ، وإنّما تشكيلاً فنّياً يكشفُ عن بناء القصيدةِ مِنَ النّاحية الفنّية ، وهذا ما يجعلنا نأخذ بالاعتبار الجانب الدّلالي الّذي تحمله في طيّاتها).[1]

ونتوقّفُ عند أبيات لأبي العتاهية يكـرّر فـيها صيغاً نحويّة منها قوله:[2]

وعَصَيْتَ ربَّكَ يابنَ آدمَ جاهـداً　　فَوَجَدْتَ ربَّكَ إذْ عَصَيْتَ حَليما

وسـألتَ ربَّكَ يابنَ آدمَ رغبـةً　　فَوَجَدْتَ ربَّكَ إذْ سالتَ كَريمـا

وَدَعَـوْتَ ربَّكَ يابنَ آدم رَهْبَةً　　فَوَجَدْتَ ربَّكَ إذْ دَعَوْتَ رَحيمـا

إنّ التّشاكل النّحوي في هذه الأبيات أعطى بعداً إيقاعيا من خلال التّكرار والتّوازي المنتظم ؛ فقد كرّر بطريقة متوازية الأفعال المقترنة بالضّمير (عَصَيْتَ سَأَلْتَ ، دَعَوْتَ) ثم كرّر الجملة الفعلية كذلك في (فَوَجَدْتَ رَبَّكَ) ثلاث مرات.

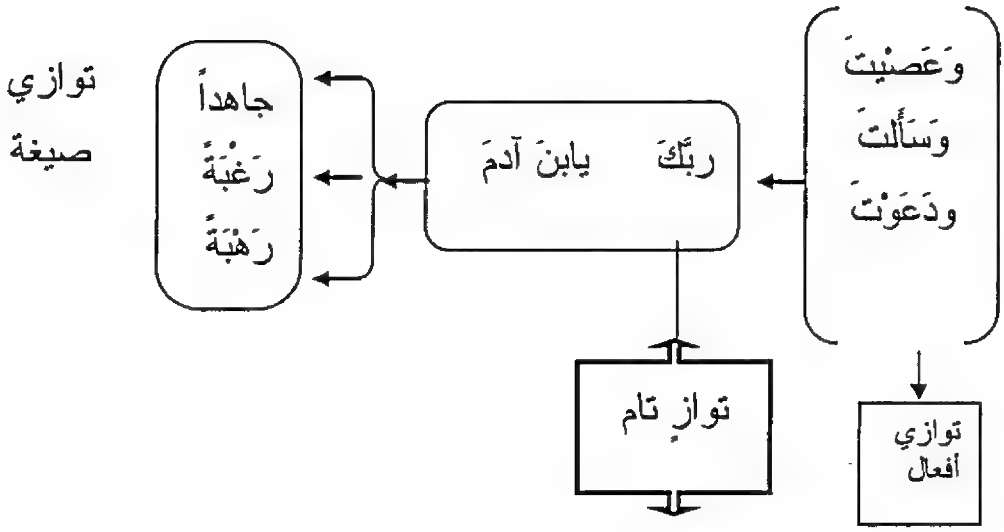
وقد ساهم التوازي في زخرفة الأبيات السابقة ؛لأنّ التّراكيب النّحوية جاءت ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية)[3] ، وأبو العتاهية متأثر بالقرآن الكريم فهو يريد أن يؤكد بعض الحقائق التي تلازم البشر،وحتى تتّضح اللوحة الرّائعة المتوازية نحاول رسم شكلٍ يبين معالم التوازي فيها.

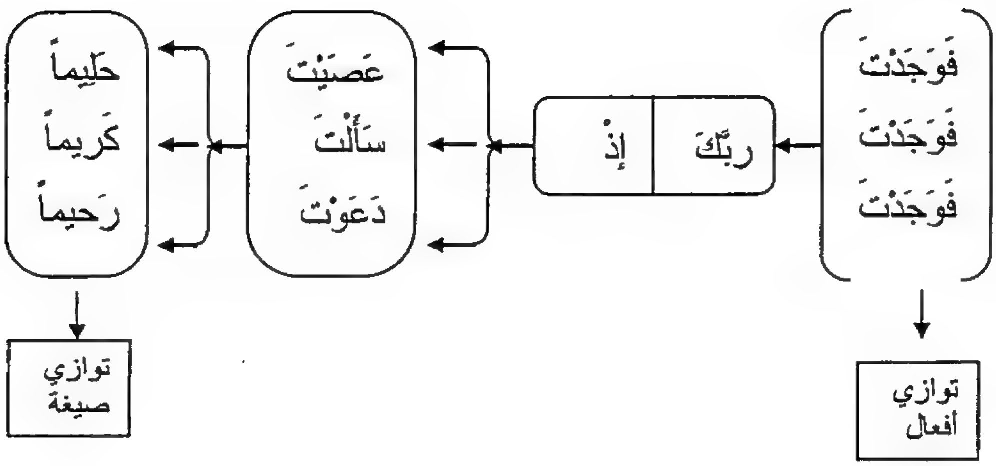
---

[1] خليل عودة ، المنهج الأسلوبي في دراسة النّص الأدبي ، مجلة جامعة النجاح ، مجلد2 ، عدد8 ، ص107

[2] أبو العتاهية أشعاره و أخباره ، ص344 .

[3] محمد مفتاح ، تحليلي الخطاب الشعري ، ص26.





إنّ المتأمّل في ديوان أبي العتاهية ينبهر بشعره الذي يُشكّل لوحاتٍ جميلةً أساسها التّكرار والتّوازي ، والتّقابل والثّنائيات الّتي تُشيعُ في القصائدِ موسيقا مُعَبِّرَة، ومن هذه اللّوحات الأبيات الآتية:(1)

لأَبْكِيَنَّ عَلى نَفْسي وَحُقَّ لِيَهْ   يا عَيْنُ لا تَبْخَلي عَنّي **بِعَبْرَتِيَهْ**
لأَبْكِيَنَّ لِفُقْدانِ الشَّبابِ وَقَدْ   نادَى المَشيبُ عَنِ الدُنيا **بِرِحْلَتِيَهْ**
لأَبْكِيَنَّ ويَبْكيني ذَوو ثِقَتي   حَتَى المَماتِ أخلاّئي **وإخوَتِيَهْ**
لأَبْكِيَنَّ فَقَدْ جَدَّ الرَّحيلُ إلى   بَيْتِ انْقِطاعي عَنِ الدُّنيا **وَوَحْدَتِيَهْ**

تكررت صيغة (لأبكين) أربع مرات بطريقة متوازية يقابله توازٍ آخر في تكرار القافية بطريقة قلقة تشبه حركة الحروف إذ كرّر (تِيَه) في نهاية كل كلمة في القافية .

---

(1) أبو العتاهية أشعاره و أخباره ، ص435

هذا التوازي يشعر بقلق الشاعر من قضية المصير التي طالما أشغلته حتى شاعت في كل صفحة من صفحات ديوانه ، وما جعل أشعار أبي العتاهية قريبة إلى قلوب الناس ، مؤثّرة فيهم يتلقفونها بشوقٍ ولهفةٍ . وقد اهتم أبو العتاهية بالتماثل الصوتي على امتداد ديوانه الشعري . (إنّ التماثل الصوتي هو القاعدة في الشعر ، إنّه الظاهرة الوحيدة التي تجعل لعملية النظم معنىً)[1]

نخلص مما سبق إلى أنّ الشعراء في العصر العباسي الأوّل قد استخدموا بوعيٍ منهم مصطلح التوازي، مما أضفى على أشعارهم رقةً وجمالا ، وأدخل إلى أشعارهم بعدين : الأول إيقاعي ، والثاني دلالي.

وقد أحسنَ شعراءُ العصرِ العباسي الأول استخدام اللّغة في بناء القصيدة ، فكانت لغتهم سهلةً مُمْتَنِعةً ، وبطريقة فذّة راحوا يعتنون بالعبارات ، وينتقون الكلمات ويلائمون بين أجزاء الكلام ، مُركزين على صيغ لُغوية ، نَحْوية وصَرْفية تتكرر في ثنايا النّص الشّعري لأداء الفكرة مما يمنح النّصوصَ بُعدا مُوسيقيا من جراء العنايةِ الفائقةِ في تكرارِ المشتقات (اسم الفاعل ، اسم المفعول ، وباقي الصّيَغ الصرفية) وتكرار أنساق لُغوية بعيْنِها في مقطوعاتِهم الشّعريّة وقصائدِهم ، وقد أضفى عليها التكرارُ تماسكا في البناء الفني ومنحها موسيقيةً عالية .

5.1 التصريع والترصيع:

1.5.1 توازي التصريع :

التصريع مظهر من مظاهر الإيقاع على مستوى الأصوات،وينبع إيقاعه من أصله فهو حرف،وللحروف إيقاعها ،(والتصريع محاولة إيجاد توالف بين شطري البيت ولمّه إلى بعضه).[2]

وقد أحسّ جَمالَهُ القدماء ، وتحدثوا عنه ، ومن الذين تناولوا التصريع ابن معصوم إذ عَرّفَه بقوله: (التصريع عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت وعجزه ،في الوزن والروي والإعراب).[3]

---

(1) أحمد الهادي الطرابلسي ، الشعر وقضاياه ، مجلة فصول ، عدد5 ، مجلد5 ، ص126

(2) احمد الحسين ، الشعرية ، ص128

(3) ابن معصوم ، أنوار الربيع ، ص871 . وانظر ابن رشيق ، العمدة ،

ومن الملاحظ على الأشعار القديمة أنّ التصريع لا يظهر إلاّ في البيت الأول من القصيدة ، لما فيه من جذب لمخيلة المتلقي، وأثر صوتي ونغمي ،و يقسم إلى مراتب عدة، من أشهرِها التصريع الكامل الذي يأتي عليه قولُ أبي تمّام:[1]

السّيف أصْدقُ أنباءً من الكتبِ   في حَدّه الحـدُّ بـين الجِـدِّ واللَّعـبِ

ومن الأنواع التي تتناسب مع موضوع التكرار والتوازي الذي نحن بصدد دراسته : التصريع الذي يكون بلفظة واحدة في المصراعين ويسمّى التّصريع المكرّر ومن الأمثلة على هذا النّوع قول أبى تمّام:[2]

فَتًى كانَ شِرْباً للعُفاةِ ومَرْتَعـا   فأصْبَحَ للهِنْدِيَّةِ البيضِ مَرْتَعـا

ومن أنواعه كذلك التصريع المشطور كقول أبى نواس:[3]

أَقِلْني قَدْ نَدِمْتُ مِـنَ الـذُّنوبِ   وَبالإِقْرارِ عُذْتُ مِـنَ الجُحـودِ

أمّا العروضيون فقد وقفوا عند التصريع وحدّدوا معالمَه إذْ قالوا: (إنه البيت إذا كان معتدلَ الشطرين ؛عروضه مثل ضربه في الاستعمال ، فجعل لها قافيةً مثلَ قافيته، ولوازمَ كلوازمه من الحروف والحركات ؛ سمّي البيت مقفّىً ، وإن كان عروضه مخالفا لضربه في الاستعمال ، فجعلت في البيت كالضرب ، فيلزمها ما يلزم الضرب ، سمّي البيت مصرّعا وكلّ بيت مصرّع على زِنَة ضَرْبه أو على ما يجوز إنّ يكون ضَرْبُه عليه ، وإذا لم يكن مصرّعا ولا مقفّى سمّي مصمتا).[4]

(والتصريع عند النقّاد دليل قدرة الشاعر وسعة فصاحته ، واقتداره في بلاغته)[5] وقد استحسن بعض النقاد أن يكون (التصريع ما قلّ وجرى مجرى اللَّمْعةِ واللَّمْحَة ، وكان كالطّراز في الثوب). [6]

---

(1) أبو تمام ، الديوان ،45/1 .

(2) المصدر السابق ،99/4 .

(3) أبو نواس ، الديوان ، ص179 .

(4) ابن معصوم ، أنوار الربيع 375/5 .(العروض آخر المصراع الأول من البيت ، والضرب آخر المصراع الثاني منه).

(5) العلوي ، الطراز 33/3-38.

(6) المصدر السابق ، 32/3.

وكان النقّاد يرون ضرورة التصريع ولزومه؛ لأنّه مذهب الشعراء المطبوعين المجيدين ؛ولأنّ بُنْيَة الشّعر إنّما هي التسجيع والتقفية فكلّما كان الشّعرُ أكثرَ اشتمالا عليه كان أدخلَ في بابِ الشّعر) [1] ويرى يوسف بكّار أنّ الدراسات الحديثةَ التي تناولت التصريع قليلةٌ نسبيا رغم إنّ له في أوائل القصائد طلاوةً وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة.[2] وقد فتن الشعراء في العصر العباسي الأول بالتصريع ومنهم أبو تمام الذي يعد قدوة ،يقول:[2]

وتَقْفُو إلى الجَدْوَى بِجَـدْوى وإنَّمـا يَرُوقُكَ بيتُ الـشِّعْرِ حـينَ يُـصرَّعُ

قول الشاعربكر بن خارجة:[3]

وَشَـــادِنٍ قَلْبِـــي بِـــهِ مَعْمُـــودُ شِـــيمَتُهُ الهِجْـــرانُ والـــصُّدُودُ
لا أسْـــأمُ الحِـــرْصَ وَلا يَجـــودُ وَالـــصَّبْرُ عَـــنْ رُؤْيَتِـــهِ مَفْقُـــودُ
زِنَّـــارُهُ فِـــي خَـــصْرِهِ مَعْقُـــودُ كَأنَّـــهُ مِـــنْ كَبِـــدِي مَقْـــدُودُ

استعمل بكر بن خارجة التصريعَ في هذه القصيدةِ مُستَخْدِما حرفَ الدال الذي يتعاضدُ مع حرفِ المد (الواو) . وهما حرفان ترتّبَ على وجودِهما في نهايةالصّدرِ والعَجُزِ ترديداتٌ جرْسيةٌ رائعة, شكّلت التوازي بشكل منتظم في القصيدة , وقد تناغم التوازي مع الغرض الذي أراده الشاعرُ وهو عشقه لغلام اسمه عيسى بن البراء , فجاءت الأبياتُ مزخرفة.حتى أن دعبلا قال : ما يعلم الله أني حسدت أحدا قط كما حسدت بكراً على هذين البيتين .ويطالعنا الشاعرُ أبو نُخَيْلة في مدحِ أبي جعفر المنصور بعد أنْ قضى على حركةِ محمدِ بنِ عبدِ الله بقوله:[4]

دُونَـــكَ عَبـــدَالله أَهْـــلَ ذاكـــا خِلافَـــةَ الله التـــي أَعْطَاكـــا
أَصْفاكَ أَصْفاكَ بِهـــا أَصْـــفاكا فقـــد نَظَرْنـــا زَمَنـــاً أبَكَاكـــا

---

[1] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق ، محمد عبدالمنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص60 .
[2] يوسف بكار ، بناء القصيدة العربية ، في النقد العربي القديم ، دار الأندلس ، ط2 ، 1988 ، ص229 .
[2] ابن رشيق ، العمدة ،176/1.
[3] الأغاني ، الأصفهاني ،165/23.(شاعر من أهل الكوفة، مولى بني أسد،كان طيب الشعر مليحا مطبوعا).
[4] الأغاني ، الأصفهاني 152/18 وانظر تاريخ الطبري 22/8 .

ثُـــمَّ نَظَرْتـــاكَ لَهـــا إيّاكـــا وَنَحْنُ فيهِمُ والهَـوَى هَواكـــا
خليفـــةَ اللهِ وأنـــتَ ذاكـــا أَسْـنِدْ إلــى مُحَمــدٍ عَـصَاكا
فـــأحْفَظُ النـــاسَ لهـــا أدْناكـــا وابنُك مــا اسْـتَكفيتَ كفاكـــا
وكُلُّنـــا مُنْتَظِـــرٌ لِـــذاكا لَوْ قُلْتَ هاتوا قُلْتُ هاكَ هاكـــا

إنّ ثمّ إجراءً قدْ يكونُ عفوياً عند بعضِ الشعراء ، وقدْ يكونُ متكلفا يجعلُ الشطرَ لا البيت الوحدة الإيقاعية الأساسية ، وهذا التكثيف في الموسيقى المنبعث من القافية يتشكل من جرّاء تكرار الألف والكاف في الضرب والعروض ، وبهذا تتناغمُ التوازياتُ في الصدورِ والأعجازِ داخلَ فضاء القصيدة .

أمّا أبو نواس فيصف رحلةَ صيدٍ عن طريق رسم صورة شعرية تعجُ بالموسيقى الهادئة هدوءَ الهاء والهمزةِ والألفِ المتكررات في الصَّدرِ والعَجُز يقول:(1)

وارِقَـــةٌ للطَّيْـــرِ فـــي أرْجائِهـــا كَلَغَـــطِ الكُتَّـــابِ فـــي اســـتِمْلائها
أشْرَفْتُها والشَمْسُ في خِرْشـــائها لَـــمْ يَبْـــرُزِ المَقْـــرورُ لاصـــطِلائها

وقد أغرته الموسيقى المنبعثة من الهاء والهمزة حتى راح ينظم الأبيات الآتية، يقول:(2)

لمّا غَدا الثَّعلَبُ فـــي اعْتدائـــهِ والأجَلُ المقدور مِـــنْ ورائـــهِ
صَبَّ عليـــهِ اللهُ مِـــنْ أعدائِـــهِ سَوْطَ عذابٍ صَبَّ مِنْ سَـمائِهِ

تكررت الهاء مع الألف و الهمزة وهي من الحروف الانفجارية ، لكنّها حين اقترنت بالهمزة شكلت بعدا إيقاعياً ، وجرساً موسيقياً ، مصدره التصريع.

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنّ ديوانيّ أبى نواس وبشار بن برد يشيع فيهما التصريع، ومنه قول بشار:(3)

يـــا دارُ بَـــيْنَ الفَـــرْعِ والجِنـــابِ عَفـــا عليهـــا عُقَّـــبُ الأعْقـــابِ

(1) أبو نواس ، الديوان ، ص30 .

(2) أبو نواس ، الديوان ،ص27.

(3) بشار بن برد ، الديوان 140/1 .

* الخرشاء : قشرة البيضة العليا اليابسة.

قـــد ذَهَبَـــتْ والعـــيش للـــذَّهابِ لمّا عَرَفْناهــا علـــى الخــرابِ

ناديتُ هل اسْــمَعُ مـــن جَـــوابِ وَما بـــدارِ الحـــيِّ مـــن كــرّابِ

إلا مطايـــا المِرْجَـــلِ الـــصخابِ و مَلْعَبَ الأحبـــابِ والأحبـــابِ

في سامرٍ صابٍ إلـــى التـــصابي كانت بها ســـلمى مـــع الرَّبـــابِ

فانقَلَبـــتْ والـــدَّهْرُ ذو انقـــلابِ ما أقرب العـــامِرَ مِـــنْ خــرابِ

إن التكرار الصوتي في الأبيات المصرعة يشكل وظيفة فنيـــة ، ذلـــك أن أصـــوات الحروف المتكررة في نهاية الصدر ونهاية العجز تساق للمتلقي على شكل وحـــدات موسيقية متوازية ومتوازنة ، وتحفزه للمتابعة بعيدا عن عنصر المفاجأة ، بل تجعله يتفرغ لما يحمله الحرف المكرر في القافية ونهاية الصدر مـــن دلالات إيقاعيـــة و نفسية و جمالية .

2.5.1 الترصيع :

(وهو مأخوذ من ترصيع العقد ، وذلك إنّ يكون في إحدى جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الأخر) [1]

أما النقاد القدامى والبلاغـيون فقد وقفوا عند الترصيع وفطنوا لميزاته الإيقاعية ، فقد أشار قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر لهذا بقوله : (وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في الأبيات على سجع أو شبيه به ، أو من جنس واحد في التصريف ، كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول). [2] أما صاحب العمدة فيقول (وإذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع،فذلك هو الترصيع)[3]

ثم نجد قدامة بن جعفر يتطرق بإشارة واضحة إلى موضوع التوازي الذي نحن بصدد دراسته فيقول (والترصيع يقيم بين الأبيات وأشطارها لَوْناً من التوازي الصوتي) .[4]

فالترصيع من المصطلحات التي وردت في مجال التوازي الصوتي ، وهو عبارة عن إعادة اللفظ الواحد في موضعين من القول ، وبهذا تكون الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع ، معتدلة الوزن.[5]

(والترصيع عنصر بديعي ، وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة ،فيضفي عليها شيئا من الرونق ،ويمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد).[6]

لقد أصبح من الواضح أنّ التكرار هو العنصر الأساسي في الإيقاع ، وأن التصريع، والترصيع و ردّ العجز على الصَّدر ، والتقابل ما هي إلا عوامل إيقاعية تساهم في الكثافة الموسيقية التي ترافق الإيقاع الناتج عن التكرار والتوازي.

---

(1) عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، ط3 ، 1974 ، ص228 .

(2) أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص40 .

(3) ابن رشيق ، العمدة، 26/2

(4) المصدر السابق ، ص45 .

(5) عبدالرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية ، ص240 .

(6) المصدر السابق ، ص 241 .

وهذا ما أكده قدامه بن جعفر في كتابه نقد الشعر حين قال: (فالترصيع نعت من نعوت الوزن الذي يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف).[1]

وقد اتفق القدماء على أنّ الترصيع يكون في حشو البيت ، وأدخله ابن رشيق في عمدته في باب التقسيم ، وهذه إشارة منه إلى النوع الثاني من الترصيع وهو تقسيم البيت الشعري إلى أجزاء متساوية كقول أبي تمّام:[2]

تَدْبيرُ مُعْتَصِمٍ ، بــالله مُنْـتَقِمٍ لله مُرْتَقِــبٍ فــي الله مُرْتَغِــبِ

فالبيت مقسم إلى أربعة أجزاء متساوية في الوزن ، ويشتمل كذلك على قوافٍ داخلية (الميم في الصدر) (والباء في العجز) فيأتي التوازي في هذا البيت على شكل لوحة تشكيلية هي (تَصِمٍ ، تَقِمٍ) وكذلك (تَقِبٍ ، تَغِبٍ) ، ثم تتجاوب بقية التكرارات في البيت لتشيع فيه الموسيقا ؛ كتكراره للفظ الجلالة (بالله ، لله ، في الله مصاحبة لحروف الجر) .

أمّا مسلم بن الوليد فيزيّن أشعاره بالترصيع المسجوع المتوازي، يقول:[3]

يُورِي بِزَنْدِكَ أَوْ يَسْعَى بجِدِّكَ أَوْ يُغْري بِحَدِّكَ كلّ غَيْرُ مَحْـدودِ

نلمح في هذا البيت توازيا بشكل لوحة كما في الشكل التالي :

يُوري ← بزَنْدِكَ

يَسْعي ← بجِدِّكَ

يُغْري ← بحَدِّكَ

فالتوازي في الأفعال يقابله توازٍ في الكلمات المتشابهة في الحروف والوزن.

يوظف أبو الشيص الخزاعي هذا الفن،فيستخدم الترصيع بطــريقة إيقاعــية كما في البيت الثاني :(4)

تَكَامَلَتْ فِيكَ أَوْصافٌ خُصِصْتَ بهــا فَكُلُّنا بــكَ مَــسْرُورٌ ومُغْتَــبِطُ

---

(1) قدامه بن جعفر نقد الشعر ، ص80 .

(2) أبو تمام ، الديوان 43/1 .

(3) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص83 .

(4) أبو الشيص الخزاعي ، الديوان ، جمع وتحقيق عبدالله الجبوري ، مطبعة الآداب ، النجف ،1967 ، ص83

السِّنُّ ضاحِكَةٌ والكَفُّ مانِحَةٌ والنَّفْسُ واسِعةٌ والوَجْهُ مُنْبَسِطُ

لاءم الشاعرُ في البيت الثاني بين الألفاظ وبين جرسها ، فجاءت مشاكلة الأسماء (السِّن ، والكَفّ ، والنَّفس ، والوَجْه) لتمنح البيت جمالا موسيقيا، وهي من مصدر واحد هو الانسان، وكذلك أسماء الفاعلين (ضاحكة ، ومانحة ، واسعة) متشابهة الأوزان مما شكل ثلاث قوافٍ داخلية ذات جرس موسيقي ، وتتظافر القوافي والأوزان في البيت الثاني لتشكل التوازي المنشود. يرصّع أبو تمّام بالموسيقا نفسها هذا البيت:(1)

والبِيضُ لامِعةٌ والسُّمْرُ شارِعَةٌ والأُسْدُ راتِعَةٌ والعِزّ منتقب

إنّ تكرار صيغة اسم الفاعل منحت البيت موسيقا صاخبة تتناسب مع قوة اسم الفاعل إذ تتفاعل فيما بينها وتبعث إيقاعا داخليا منشؤه الفكرة وحركة النفس المنتشية

ويزخر ديوان أبي تمّام بالترصيع؛ لأن أبا تمّام يركز على المحسنات التي تعطي لأشعاره صفةً جمالية ، يقول في هذه المقطوعة:(2)

نبيلُ رِدْفٍ ، دقيقُ خصْرٍ سَليلُ شَمْسٍ نَتيجُ بدْرِ
بَديعُ حُسْنٍ ، رَشيقُ قدٍّ مَليحُ خَدٍّ نقيُّ ثَغْرِ
قَضيبُ بانٍ علَيه بَدْرٌ مِثالُ حُسنٍ عَروسُ خِدْرِ

إنّ تكرار الصيغ بهذه الطريقة أثرى فضاء الأبيات الشعرية بالنغم المتكرر وملأ الأبيات بحركات إيقاعية ، وساعد على ذلك الترصيع وطبيعة الحروف والأوزان التي اشتملت عليها الصيغ المكررة ، إذ إنّ معظمها من الحروف الجهرية ، وسنقف عند (الفارعة بنت شدّاد المرّية)✿ حين رثت أخاها مسعود بن شداد ، إذ راحت ترسم لوحةً إيقاعيةً رائعة ، تتردّد فيها الصيغ المتكررة والقوافي الداخلية ،وقد نهجت نهج الشعراء القدامى، وأرى أنّ الفارعة متأثرة بالخنساء في مراثيها لصخر .

---

(1) أبو تمام ، الديوان 1/ 145

(2) المصدر السابق 203/4

✿ هي الفارعة بنت شدّاد المرّية ، كانت من النساء الموصوفات بالأدب وعلو الهمة لها شعر حسن ومراثٍ مقبولة ، ومنه هذه القصيدة في رثاء أخيها أبي زرارة مسعود بن شدّاد .انظر حماسة القرشي،ص219.

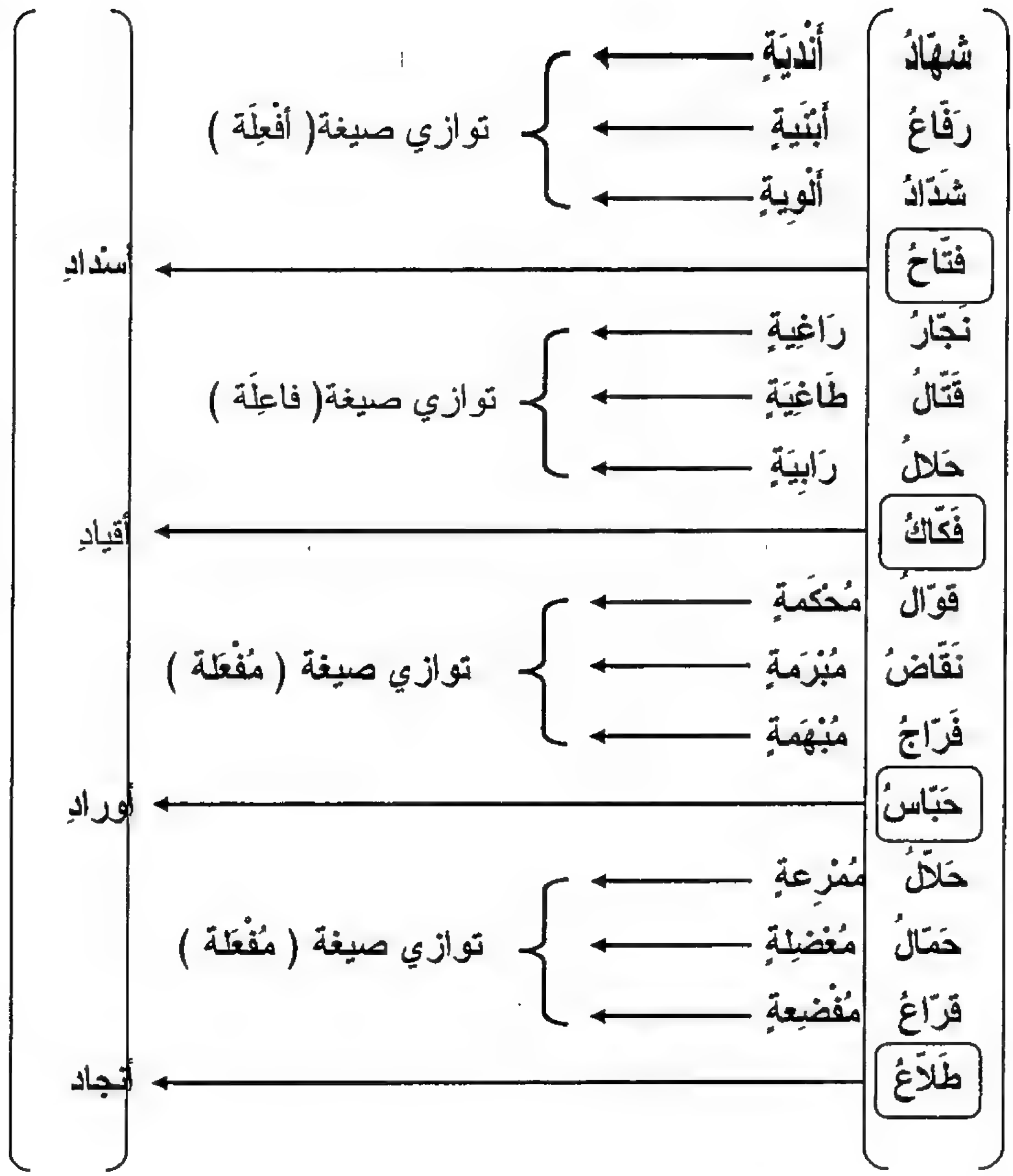
ومن اللافت للنظــر تكرار الأوزان وعلاقته بالأرقــام فالوزن (فعَّال) تكرّر ست عشرة مــرة ،وأفعال أربع مرات ، والأوزان الأربعة أفعلة ، فاعلة ، مُفعلة) (12) مرة وهذا ما يؤكد علاقة التوازي بالرياضيات . أحدثت الأبيات تناغما داخليا مشحوناً بالفخر بصفات أخيها الذي كان سيد قومه،تقول: [1]

يا عينُ جودي لمسعود بن شداد	بكلِّ ذي عبــراتٍ شَــجْوُهُ بــــادِ
يا مَنْ رأى بارقاً قَدْ بِتُّ أرمُقُهُ	جُوداً على الحرَّةِ السَّوْداءِ بالوادي
أسقي به قَبْرَ مَنْ أعنِي وَحُبّ به	قبراً إليَّ وإنْ لم يَفْدِهِ فادِ
شَــهّادُ أنْدِيَــةٍ ، رَفّــاعُ أبْنِيَــةٍ	شَــدّادُ ألْوِيَــةٍ ، فَتّــاحُ أسْــدَادِ
نَحّارُ راغِيَــةٍ ، قَتّــالُ طَاغِيَــةٍ	حَــلاّلُ رَابِيَــةٍ ، فَكّــاكُ أقْيَــادِ
قَوّالُ مُحْكَمَةٍ ، نَقّــاضُ مُبْرَمَــةٍ	فَــــرّاجُ مُبْهَمَةٍ ، حَبّــاسُ أوْرَادِ
حَلاّلُ مُمْرِعَةٍ ، حَمّالُ مُعْــضِلَةٍ	قَــــرّاعُ مُفْضِعَةٍ ، طَلاّعُ أنْجَــادِ
جَمّاعُ كُلِّ خِصَالِ الخيرِ قَدْ عَلِمُوا	زَيْنُ النَّدِيِّ وَخَطْلُ الظّالِمِ العَــادِي

وقد ساهم تكرار صفات أخيها بهذا النغم الموسيقي وشكل التوازي، إيقاعا يتلاءم والغرض الوارد في القصيدة ، وإنّ استخدامها لصيغ المبالغة بهذه الكثافة ، تُدلّل على عمق حزنها على أخيها الذي يتصف بصفات بطولية ،فهو فارس العشيرة وحاميها ،وهو الذي استطاع أن يجمع خصال الخير كلها.

---

(1) القرشي (عباس بن محمد القرشي، 1299ه) ، الحماسة القرشية ، تحقيق خير الدين محمود قبلاوي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1995 ، ص221 .



توازٍ تام لصيغة(فعّال) — تكرر (16) مرة

توازٍ تام لصيغة(أفعال) — تكرر (4) مرات

وهذه اللوحة تظهر بوضوح التوازي ؛إذ ظهرت فيها القوافي الداخلية بوضوح وصدرت عنها موسيقا ذات لحْنٍ شجيّ ، يظهر مدى حزنها العميق على أخيها. (توهجت الإيقاعات في موسيقى الشعر العباسي كما كثرت القافية التي تسبق القافية الخارجية ، ابتغاء إنّ يتردد في البيت إيقاعان متّحدان أو أكثر ، وحتى يكون عبيرها الموسيقي أكثر نفوذا) [1] .

---

(1) شوقي ضيف ، فصول في الشعر ونقده ، دار المعارف ، مصر ، 1971 ، ص38 .

وخـــمرية أبي نـــواس الآتـــية تعطي صـــورةً واضحةً لهـــذا الضرب مـــن التقـــطيع الموسيقي المتـــمثل بتتابـــع القوافي الداخلية في البيتين، يقول:[1]

سُـــلافُ دَنّ ، كَـــشَمْسِ دُجَـــنِ كَدَمْعِ جَفْـــنِ ، كَخمْـــرِ عَـــدْنِ

طَبيـــخُ شَـــمْسٍ كلَـــونِ وَرْسٍ* ورَبِيْبُ فُرْسٍ حَليـــفُ سِـــجْنِ

لقد التزم في البيتين السابقين بتنويع القوافي مما أضفى على البيتين جرسا لطيفا يتناسب مع الخمر وما تحدثه في نفس شاربها من فتور ونعاس ، أبرزته تلك الحروف المهموسة مثل السّين والشّين التي تكررت بشكل لافت في الأبيات ، ولا يخفى ما في البيتين من توازٍ شكلته المقاطعُ وقوافيها.

ويتّجلىّ أبو العتاهية في هندسة الترصيع في هذا البيت الذي أبدعته موهبتُه الشّعرية ، فيقول:[2]

الدّهرُ ذُو دُوَلٍ والمَوْتُ ذُو عِلَلٍ والمَرْءُ ذُو أَمَلٍ والنَّاسُ أَشْباهُ

فالتوازي ظاهر في تكرار هذه الثلاثية (الدهر ، الموت ، المرء) ثم في تكرار (ذو) ثلاث مرات في توازٍ تام ، وأخيرا في تكرار (علل ، أمل ، دول) وما فيها من توازٍ صوتي ، وإيقاع سلس .

لقد شكل التكرار في الصيغ والقوافي على المستوى الأفقي في البيت أثرا إيقاعيا وتناغما داخليا ، ونلحـــظ غلقا للمقاطع المتوازيـــة بقُفل يشملها كلِّها بجملة : (والناس أشباه) وهذه التشكيلة تُظهر براعةَ الشاعرِ في رسم التوازي.

الدّهرُ	ذو	دُوَلٍ	
والموتُ	ذو	عِلَلٍ	← والناس أشباه
والمَرْءُ	ذو	أَملٍ	

---

[1] ابن منظور ،أخبار أبي نواس،تحقيق:شكري محمود أحمد،مطبعة المعارف،بغداد،1952،ص67.

[2] أبو العتاهية ، أشعاره و أخباره ، ص11 .

* الورْسُ : نبتٌ أصفر تتخذ منه الغُمرة للوجه ، وثوب ورس مصبوغ بالورس.

إنّ الترصيع موجود في ثنايا قصائد الشعراء في العصر العباسي، وقد حرصنا على أن نورد أمثلةً محددةً من استخدام الشعراء لهذا النوع من التكرار ، تجنباً للإطالة المُملّة.

ونتوقف عند بيت مرصع لمسلم بن الوليد الذي يحسن هذا الفن ،فيقول:[1]

مُوفٍ عَلى مُهَجٍ، في يومِ ذي رَهَجٍ كَأنَّهُ أجَلٌ يَسْعى إلى أمَلِ

فقد أقام نوعاً من التوازي مختلفا عمن سبقه ، وذلك حين جعل في الصدر قافيتين هما (مهج و رهج) وفي العجز كذلك (أجل وأمل) وهذا التوازي أعطى البيت إيقاعاً من خلال القوافي الداخلية وما أحدثته من رنّة موسيقية.

---

[1] مسلم بن الوليد ، الديوان ، تحقيق سامي الدهّان ، دار المعارف ، مصر ، ص11 وانظر ابن معصوم ، أنوار الربيع ، 311/6.

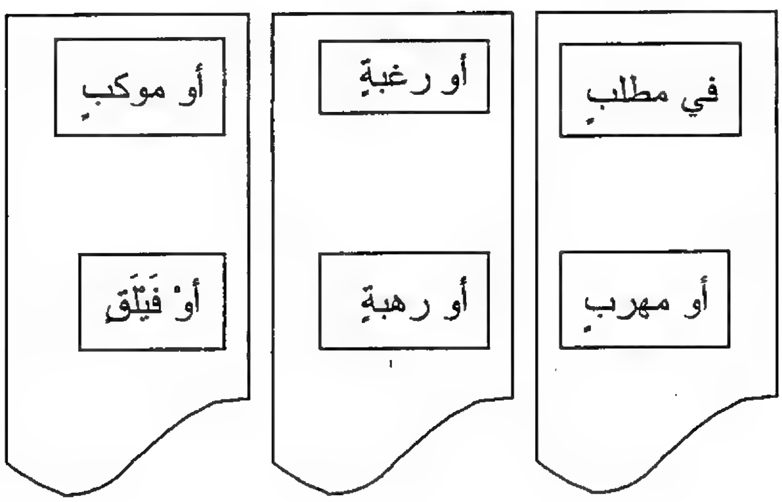
6.1 التوازي التقابلي :

(المقابلة هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة ،ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب).[1] ويرى ابن معصوم أنّ الطباق لا يكون إلاّ بين ضدين فقط والمقابلة لا تكون إلاّ بما زاد من الأربعة إلى العشرة)[2].

وقد ورد التقابل في القرآن في مواضع مختلفة قال تعالى: (فأما من أعطى واتقى ، وصدق بالحسنى ، فسنيسره لليسرى ، وأما من بخل واستغنى ،وكذب بالحسنى ، فسنيسره للعسرى)[3] أما الشعر العربي فقد اشتمل على التقابل ، وقد ورد في شعر العصر العباسي الأول تقابل كثير. وبيت أبي تمّام الذي يمدح فيه الحسن بن وهب ووصف الفرس الذي يحمله مثال على توازي التقابل:[4]

في مَطْلَبٍ أوْ مَهْرَبٍ أوْ رَغْبَــةٍ   أوْ رَهْبَـــةٍ أوْ مَوْكِـــبٍ أوْ فَيْلَــقِ

إنّ لهذه الثنائية قيمةً موسيقيةً من حيث التقابل الحاصل الذي رسم لوحة متوازية تتناسب والغرض الذي يريده الشاعر وهو المدح.لقد جمع الشاعر في هذا البيت صفاتٍ كثيرةً مختلفةً في كلام قصير،وهذا ما أسماه البلاغيون جمع المؤتلف والمختلف. والشكل التالي يبرز المقابلة بوضوح:



---

[1] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، دار إحياء التراث ، بيروت ، ص367 .

(2) ابن معصوم ، أنوار الربيع ، 298/1.

(3) سورة الليل ، الآيات من 5 – 10.

(4) أبو تمام ، الديوان ، 2/ 417

تلك إذن لوحة التوازي التي أبدعها الشاعر عن طريق التقابل ،(ويرتبط التقابل اللفظي بطبيعة لغة الشعر ارتباطا حميما من حيث تميزُه بالتعبيرية ، وقدرتُه على الإيحاء ، وإثارة الانفعال ، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين)[1] ونلمح في أبيات مروان ابن أبي حفصة تقابلاً يمتاز بالتعبير والإيحاء ،فيما يتعلق بممدوحه، يقول:[2]

هُوَ المَرْءُ أمّا دينُهُ فَهُوَ مانِعٌ صئون **وأمّا مالُهُ فَهْـوَ باذِلُـهُ**
أمرٌّ وأحلى ما بلا النّاسُ طَعْمَهُ عِقابُ أُمير المُـؤْمنينَ ونائِلُـهُ
يـرى أنّ **مُـرَّ** الحَـقِّ **أحلـى** وأنْجى لَوْ كَانَتْ زُعافاً مناهِلُـهُ
فإنَّ طَلَيقَ الله مَنْ هُـو مُطْلِـقٌ وإنَّ قَتيلَ اللهِ مَـنْ هُـوَ قَاتِلُـهُ

فالتوازي ظاهر في الأبيات:

مـانع ↔ باذل ، أمر ↔ أحلى مُرّ ↔ أحلى

وفي تكراره لكلمتي (أمر وأحلى ، ومر ، وأحلى) دلالة واضحة أرادها الشاعر وهي أنّ الممدوح له حالتان هما: الغضب والرضى ، فالحلاوة وقت الرضى والمرارة وقت الغضب .

ويطالعنا أبو العتاهية في أشعاره بكثير من الثنائيات المتقابلة ، ومنها قوله معاتبا مَن صرم حبال وداده:[3]

وَحَسَّنْتَ أوْ قَبَّحْتَ كَيْما تَلينَ لِي فَحَسَّنْتَ تَقْبيحي وَقَبَّحْتَ تَحسْيِني

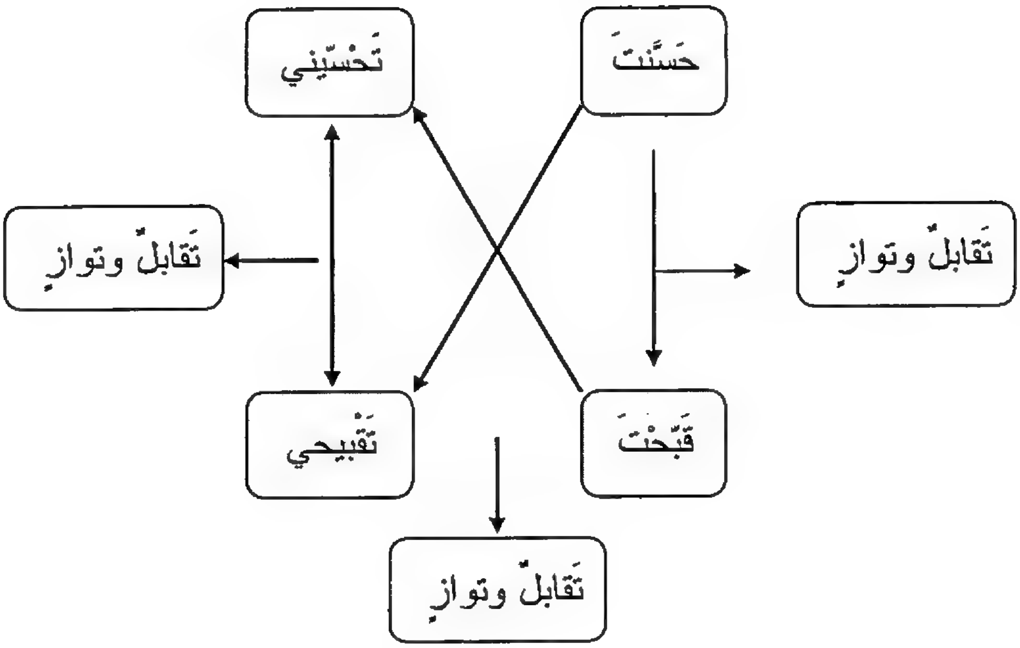
إنّ التقابل الذي ورد في البيت يشكل لوحة معبرة عما في نفس الشاعر من حقد على من يتصف بهذه الصفات ، فالتضعيف ساهم في التعبير والإيحاء وكذلك الصيغ التركيبية (فعّلت – تفعيل) وما فيهما من تقابل كما في الشكل الآتي:

---

(1) محمد العبد ، إبداع الدلالة ، ص69

(2) مروان بن أبي حفصة ، الديوان ، ص94

(3) أبو العتاهية أشعاره و أخباره ، ص399



وأبو تمّام يغري المتلقي بمثل هذه التقابلات المتوازية:(1)

بَيْضَاءُ يُحْسَبُ شَعْرُها مِنْ وَجْهِهــا　　　لَمَّا بدا أو وَجْهُها مِــنْ شَــعْرِها

مُتَفَنِّنٌ في الظَّرْفِ باطِنُ صَــدْرِها　　　مُتَفنِّنٌ في الحُسْنِ ظاهِرُ صَــدْرِها

إنها صورة جميلة رغم صعوبة ألفاظها ، وغموض معناها ، لكنه أراد أن يعبر عن جمال الجارية (سَكَنْ) فيقول: إنّ وجهها مثل الصبح مبيض ، كما قال صاحب (الدعدية) وشعرها مثل الليل مسودّ ، فهما ضدّان والجامع بينهما الجمال رغم التضاد.

واشتمل البيت الثاني على عناصر ساهمت في إيجاد إيقاع موسيقيٍّ رائع ، ثم شكلت التوازي بأروع صورة . فالتصريع أول هذه العناصر ، ومما زاد حسنه حرف (الهاء) الذي يعبر عن الدهشة والذهول اللذين أصابا الشاعر حين رأى تلك الجارية الجميلة ، ثم كرّر كلمة(متفنن) في الصدر والعجز وهو ترصيع يزين البيت، التوازي التركيبي (في الظرف ، في الحسن) ثم التقابل في قــوله:(باطن، ظاهر) وتكرار (صدرها) في الضرب والعروض.

(1) أبو تمام ، الديوان ، 211/4

إنّ ثمة توازياً تقابلياً في ديوان دعبل الخزاعي ومنه قوله:[1]

العِلْمُ يَنْهَضُ بالخَسيس إلى العُلا **والجَهْلُ يَقْعُدُ بالغِنِي** المَنْـسوبِ

فالتوازي ظاهر في كلمتي (العلم والجهل) و (ينهض ويقعد) فهذا التقابل هو الذي شكل التوازي في البيت ، مظهراً الفارق الكبير بين العلم والجهل ويرى محمد العبد (إنّ الثنائيات اللفظية المتقابلة تكثر بوجه خاص في قصائد الرثاء حيث تعكس حالةً من الاضطراب النفسي، والتوتر، والانتقال المفاجئ من حال إلى حال) [2]

ونتوقف عند أبيات قالها أبو الشيص الخزاعي في رثاء هارون الرشيد:[3]

جَرَتْ جَوارٍ بالسَّعْدِ والـنَّحْسِ فنَحْنُ في وَحْـشَةٍ وَفَـي أُنْـسِ

العَيْن تَبْكي والـسِّن ضـاحِكَةٌ فنَحْنُ في مَـأتَم وفـي عُـرْسِ

يُـضْحِكُنا القـائِمُ الأمـينُ وتُبْكينا وَفـاةُ الإمـامِ بـالأَمْسِ

بَدْران بَدْرٌ أضْحى ببَغْدادَ فـي الخُلْدِ وبَدْر بطوسَ في الـرَّمْسِ

إذا تأملنا الأبيات السابقة فإنّ أول ما يستدعي انتباهنا هو تكرار حرف السين وترتيبه في الكلمات التي تحمل السعد وتدخل الأنس على ولي عهده عند تسلمه العرش ، وكذلك حركة السين التي غلب عليها الكسر لتناسب حالة الانكسار والحزن على الميت رغم أنها في مدح ابنه.

ثم التوازي التقابلي الذي يتناسب مع الاضطراب النفسي والتوتّر وهذا واضح في (السَّعد ، النَّحس) و(الوَحْشَةُ والأُنْس) (تَبْكي ، وضاحِـكَةَ) و(مأتم، عُرْس) (يضُحكنا ، وتبكينا) (الخُلْد ، الرَّمْس) فهذا التقابل اللفظي وما فيه من توازٍ جاء حاملا الحزن والاضطراب بعد موت الخليفة هارون الرشيد.

أما العُماني فقد أتحفنا في ديوانه بأبيات تقوم على التوازي التقابلي كقوله:[4]

يا ناعِشَ الجَدِّ ، إذا الجَدُّ عَثَـرْ وَجابِرَ العَظْمِ إذا العَظْمُ انْكَسَرْ

---

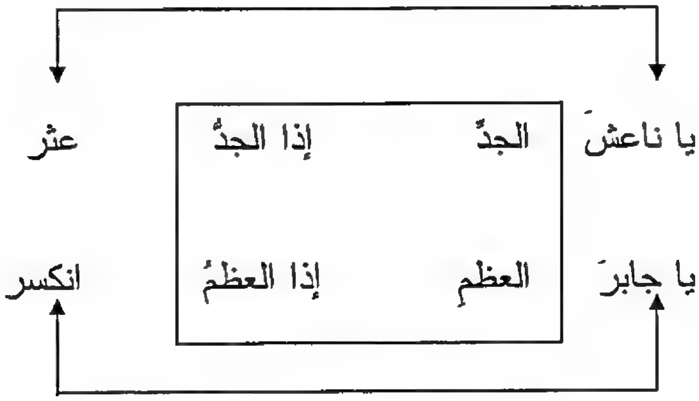
[1] دعبل الخزاعي ، الديوان ، ص98 .

[2] محمد العبد ، بناء الدلالة ، ص69-70 .

[3] أبو الشيص الخزاعي ، الديوان ، ص161 .

[4] العُماني ، الديوان ، ص170 .

لقد اعتمد الشاعر على التضاد اعتمادا كليا ، وهو ظاهر في قوله (ناعش ، عثر) ،وقد اجتمع التقابل وتكرار الصيغ (فاعل) في قوله (ناعش وجابر) وكذلك تكرار الجد وهو الحظ والعظم ؛ ليشكل حالة من التوازي في البيت.



إنّ من يدرس التوازي التقابلي عند الشعراء؛ يجد التقابل يأتي عفو الخاطر ولكنه في بعض الأحيان يجيء متكلفاً بقصد الزينة ، ولكن النّوع الأول هو ما يخدم المعنى ، ويجعل المتلقي يعيش لحظةً قائمةً على لذة التوقع ، كقول العُماني:(1)

وَلَيْتَ شِعْري والحَديثُ يُؤْثَرُ أَتَرْقُدُ اللَيْلَ ونحْنُ نَسْهَرُ

فالمتلقي حين يلمح كلمة (أترقد) يتوقع في اللحظة ذاتها كلمة (نسهر) وحين يلقاها يحسّ لذة التوقع ، وهذا ما يؤكده محمد الحسناوي حين عرّف التكرار ودقق على بعض أسراره.(2)

ومن الملاحظ أنّ الشّعراء الكبار في العصر العبّاسي الأول قد أعجبوا بهذا النّوع من التوازي حتى غدا ملمحا بارزا في أشعارهم ؛ فأبو العتاهية استخدمه كثيرا ؛ لأنه يتناسب مع حديثه الوعظي حول الدّنيا وتقلباتها ،فالدّنيا هذا شأنها إدبارٌ بعد إقبالٍ ، وموتٌ بعد حياة وهكذا، يقول:(3)

يــا رُبَّ حُلــوٍ سَــيَعودُ سُـماً وَرُبَّ حَمْــدٍ سَــيعودُ ذَمّــا
وَرُبَّ سِــلْمٍ سَــيَعودُ حَرْبــاً وَرُبَّ إِحْـسانٍ يَعــودُ ذَنْبــا

---

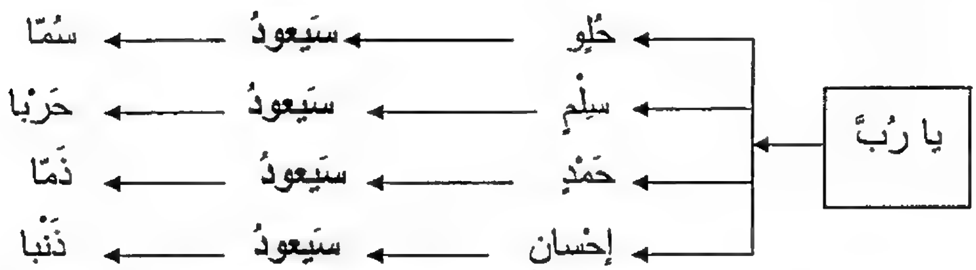
(1) العماني ، الديوان ،ص 171.

(2) محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن ، ص268.

(3) أبو العتاهية ، أشعاره و أخباره ، ص453 .

تُبرز المقطوعة السّابقة التّوازي التقابلي بكل جلاء ، فالحروف الانفجارية مثل: (الراء والدّال) توحي بقلق المصير والخوف من تقلبات الدنيا الخداعة.

وفي الأبيات كلمات متقابلة توحي بالفكرة التي يرتكز عليها الشاعر وهي تقلب الدّنيا ، وعدم دوامها على حال .



وهذه التشكيلة تبرز التوازي التقابلي بشكل لافت للنظر، ويُكْثِر أبو العتاهية من الأبيات التي ترتكز على التقابل ، يقول:[1]

يَبْكي وَيَضْحَكُ ذو نَفْسٍ مُصَرَّفَةٍ　　　والله **أَضْحَكَهُ** والله **أَبْكاهُ**

نَلْهو وللمَوتِ **مُمْسانا ومَصْبَحُنا**　　　مَنْ لم **يُصَبِّحْهُ** وَجْهُ المَوْتِ **مَسّاهُ**

فالبيتان يرتكزان على التوازي التقابلي ، (يبكي ويضحك) (والله أضحكه ، والله أبكاه) و(مُمسانا ومَصبحنا) ، و(صبّحه ، ومسّاه) فالإيقاع والنغم في البيتين متصلان دون انقطاع من البيت الأول وحتى البيت الثاني ، وهذا ما يجعل السامع يستمر في التلقي دون توقف.

7.1.(1) التقسيم :

هو تجزئة الوزن إلى موقف أو موضع ، يسكت فيها اللسان ، أو يستريح أثناء الأداء الإلقائي).[2] ويوضح تعريفه عبدالله الطيب بقوله: (فالمعروف في ميزان البيت العربي إنّ فيه موقفين عروضيين أو موسيقيين : أحدهما عند آخر الشطر الأول واسمه الضرب ، والآخر عند آخر الشطر الثاني وهو موضع حرف الروي ، وهذان الموقفان ليسا بموضع استراحة ، أو وقف للسان ، بدليل الصدور الموصولة بالأعجاز في كثير من الأشعار ، وبدليل التضمين الذي يربط بيتا ببيت)[2]

---

(1) أبو العتاهية ، أشعاره و أخباره ، ص420 .

(2) عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أ شعار العرب، ص696.

أما أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين فقد عرفه بقوله: (أن يَقسم الكلام قسمةً مستوية ، تحتوي على جميع أنواعه ، ولا يخرج منها جنس من أجناسه).[1]

وظاهرة التقسيم في الشعر القديم تختلف عنها في الشعر الحديث ، فنازك الملائكة تعرف التقسيم بقولها: (تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة)[2]

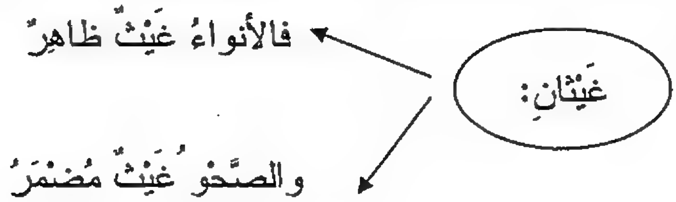
لقد اختلف القدماء في تعريفهم للتقسيم ، غير إنّ ابن رشيق في عمدته قد عرفه بقوله: (استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به)[3] ومن الأمثلة الدّالة على التقسيم قول بشار بن برد :[4]

فراحَ فـريقٌ في الإســارِ ومَثْلُــهُ   قَتيلٌ وَمِثلٌ لاذَ بالبَحْرِ هاربُــهْ

جاءت التقسيمات في البيت مستقصية لأحوال الحرب ونتائجها ؛إذ لم يبق للهزيمة وضعا إلا وعبر عنه في هذا التقسيم الذي جعل كلمة فريق منطلقا لرسم صورة الهزيمة التي لحقت بالأعداء ، ونتوقف عند بيتين لأبي تمّام :[5]

مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحوُ مِنْهُ وخَلْفَهُ   صَحْوٌ يَكادُ مِنَ النَّضَارةِ يُمْطِرُ
غَيْثَانِ فالأَنْواءُ غَيْــثٌ ظَــاهِرٌ   لَكَ فِعْلُهُ، والسِّحر غَيْثٌ مُضْمَرُ

ثمة ملحظ هام في البيتين هو أنّ التقسيم لم يقصد لذاته بل يكشف عــن شــكل خاص من الإيقاع ، وكذلك بنية التوازي التي تشكلت من هذا التقسيم .



[1] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 375.
[2] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص384.
[3] ابن رشيق ، العمدة ،20/1.
[4] بشار بن برد ، الديوان ، 320/1.
[5] أبو تمام ، الديوان ، 191/2.

هكذا استطاع أبو تمّام أنْ يبتكر صوراً رائعةً ، ويجعل من تكرار الغيث إبداعاً في الموسيقا والدّلالة،،وهذه الثنائيات هي محرك الإيقاع والإبداع.ونتوقف عند نموذجٍ آخر لأبي العتاهية ، يقول فيه:[1]

وعلـــيّ مـــن كَلفَـــي بِكُـــمْ   قَيْـــدٌ وجامِعَـــةٌ وغِـــلْ

وبهذا التقسيم الثلاثي استطاع أنْ يعبر عن دلالة نفسية ، وصل إليها بسبب كلفة بهم ، فهو مأسور ، فالأيدي مقيدة ، والأعناق تطوقها الأغلال ، والأرجل كذلك مقيده فاستطاع أن يأتي على هذه الصورة الرائعة بثلاث كلمات معبرة ذات دلالة،وقد عبّر ابن رشيق عن إعجابه بهذا التقسيم بقوله:(فأتى على جميع ما يتخذ للمأسور والمجنون ، ولم يبق قسما). [2]

ثمة بعد دلالي يتشكل من توازي التقسيم في أبيات السيّد الحميري؛إذ يقول:[3]

فالنَّاسُ يَـــوْمَ البعـــثِ رايـــاتُهُم   خَمْـــسٌ فمِنْهَـــا هالـــكٌ أرْبَـــعُ

قائِـــدُها العِجْـــلُ وفِرْعَـــونُهُم   وســـامريُّ الأمَّـــةِ المُفْظَـــعُ

ومـــارِقٌ مِـــنْ دينِـــه مُخْـــرَجٌ   أسْـــوَدٌ عَبْـــدٌ لُكَـــعٌ أوْكَـــعُ

ورايـــةٌ قائِـــدِها وجهـــــــهُ   كأنَّـــهُ الـــشَّمسُ إذا تَطْلُـــعُ

أبرز الشاعر مَمْدُوحَه؛ حين أفردَ لَهُ رايةً شبيهةً بالشمسِ حين تطلع . لقد استطاع الشاعر أن يُوصلَ رسالتَه بطريقةِ التقسيم ، فهي مدعاة للفهم وإبراز المكان ، و يصنف دعبل الخزاعي العيش في الدنيا إلى خمسة أقسام ، ليتوصل من خلالها إلى الفخر بكرمه وخدمته لضيفه، يقول: [4]

إنّمـــا العـــيشُ خـــلالٌ خمـــسة   حبّـــذا تلـــكَ خِـــلالا حبّـــذا

خدمـــةُ الـــضيفِ وكـــأسُ لـــذّةٍ   ونـــديمٌ وفتـــاة و غِنـــا

استطاع دعبلٌ أن يجعل المتلقي يعيش حالة قصيرة من الترقب قبل الوقوف على تلك الخلال ، فراح يشوّقه بأسلوب المدح الذي كرره زيادةً في تشـــويق

---

(1) أبو العتاهية ، أشعاره و أخباره ، ص 192

(2) ابن رشيق ، العمدة ، 21/1 .

(3) السيد الحميري ، الديوان ، ص 146.

(4) دعبل الخزاعي ، الديوان ، ص37

المتلقي ، وبعد تلك اللحظة المشحونة بتكثيف عبارة: (إنما العيش خلال خمسة) ، وهذا الأسلوب يقدم مالا يقدمه غيره من الكلام الذي يخلو من التوازي والتكرار والتقسيم. ولعلنا نُلقي نظرةً على أبيات الحكم المحاربي ، التي حفلت بتكرار متواز عماده التقسيم:[1]

فَيَا مُرُّ قَدْ أَخْزَاكَ في كُلِّ مَوْطِنٍ ... من اللزوم خِلاّتٌ يَزِدْنَ على العَـشْرِ

فمنهنَّ أنّ العَبْدَ حامي ذِمَارِكُـم ... وبِئْسَ المحامِي العَبْدُ عن حَوْزَةِ الثَّغْرِ

ومنهنَّ أنْ لَمْ تَمْسحوا وَجْهَ سَابقٍ ... جوادٍ ولَم تأتوا حِصانا علـى ظَهْـرِ

ومنهنَّ أنّ الجار يسكن وسطهم ... بريئـا فيلقـى بالخيانـة والغـدرِ

ومنهنَّ أنّ الشَّيْخَ يوجَـدُ مِـنْكُم ... يَدُبُّ إلى الجاراتِ مُحْـدَودِبَ الظَّهْـرِ

في الأبيات السابقة تواز ظاهر جاء من تكرار البداية (ومنهن أنّ) أربع مرات وكذلك تكرار كاف الخطاب، وميم الجمع ، وقد حاول الشاعر إنطاق الكلمات لتقديم حالته النفسية تجاه خصمه ابن ميادة ، فقد حمل التكرار والتوازي دلالات تخدم النَّص والغرض الذي نظم من أجله ، والأبيات عبارة عن نقائض تشبه نقائض العصر الأموي .

أما الخريمي فقد اهتم بالتكرار والتوازي والتركيز على الجرس الموسيقي في قصائده ، ففي مجال التقسيم يقول:[2]

فإنّي لذُو قَلْبَينِ : قَلْـبٍ مُـشَيَّعٍ ... وَقَلْبٍ جَبانٍ إن سَأَلْتَ هَيـوبِ

فالخريمي حاول أن يخالف الفطرة كنوع من الإثارة ، فالمرء له قلب واحد لكنه جعل لنفسه قلبين : قلباً شجاعا ، وقلباً جبانا ، لكن الهدف من التقسيم هو بيان تلك المنظومة القيميّة التي تربّى عليها ، فقلبه الشجاع فيه جرأة على ما يَزين العِرض ، والجبان هيوبٌ لتلك الأخلاق التي تجلب له الخزي والعار .

---

(1) الأصفهاني ، الأغاني ، 298/2

(2) الخريمي ، الديوان ، ص14

وهذا ما ورد كثيرا في أشعاره، يقول:[1]

جَريءٌعلى ما زَيّنَ العِرْضَ هَائبٌ لِتلْكَ التي يَخْزى بها ويَحـــوبُ

وقد عمد أشجع السّلمي إلى نظم بعض الأبيات التي يزينها التقسيم ومنها قوله في مدح الرشيد:[2]

أثنـــى علـــى أيامِـــكَ الأيـــامُ والـــشّاهدانِ:الحِـــلُّ والإحــــرامُ

وعلى عدُوِّكَ يابن عمِّ مُحَمَّـــدٍ رَصَدانِ: ضَوْءُ الصُبْحِ والإِظْلامُ

إنّ التقسيم في البيتين السابقين وفر للنص قوةً في الإيقاع ، كما أعطى زخما للمعاني داخل هذه الكلمات التي لا تتجاوز الثلاث ، والصورة ذاتها تظهر في البيت الثاني مع أعداء الرشيد الذين تم رصدهم بحالتين متضادتين ، ضوء الصـــبح بما فيه من دلالة على العدل في التعامل ، وما فيه من ردع وزجر ، هكذا رأينا أنّ التقسيم رغم اختلاف النقاد القدامى و المحدثين حول بنيتِهِ الأساسية ، قد أضاف إلى الشعر العربي توازيا عماده التكرار الذي يشيع في القصيدة نوعا من التوازي لا يقوم العمل الشعري إلا به.

8.1 القافية والتوازي :

اهتم النقاد والعروضيون بالقافية ، واشترطوا في الشعر أن يكون مُقَفًّى ، كما اعتبروا القافـــية شريكة الوزن بالشعر ، وسميت بهـــذا الاسم؛ لأنها(تقفو أثر كلِّ بيت) (3) ، ولما كانت القافية تزيد في أنغام الشعر وموسيقاه ، فقد اهتموا بالتصريع الذي يعمل على إيجاد قافيتين في البيت الواحد.

لقد بلغت القافيةُ في العصر العبّاسي الأول درجةً من النضج والإحكام ، واكتمال أحكامها وقوانينها ، والتزم الشعراء بفنياتها ، وبفضل تطور فنون الغناء والموسيقي ، ورقي المستوى الحضاري أصبحت الأذن العربية مرهفة وحساسة ، لا تستطيع أنْ تخرج عن أي قانون من القوانين التي استقرت عليها القافية.[4]

---

(1) المصدر السابق ، ص14.

(2) أشجع السلمي، الديوان، ص253.

(3) ابن رشيق ، العمدة ، 154/1 .

(4) عبدالجبار داود البصري ، فضاء البيت الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ص86 .

لقد كثر التأليف في موسيقا الشعر في العصر العباسي حتى زادت المؤلفات التي تناولت العروض والقوافي على مائتي كتاب ورسالة.[1]

(إنّ وظيفة القافية تكمن في الإيقاع عن طريق التكرار المنتظم والتماثل الصوتي فهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم ، وينتهي عندها سيل الإيقاع ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا) [2]

أمّا عبدالله الطيب فقد تناول القافية بشكل موسع ،وقسمها إلى أقسام منها:

1. القوافي الذُلُل: وهي البـــاء ، والتاء ، والدال ، والذال ، والراء ، والعين ، والميم ، والياء المتبوعة بألف الإطلاق .
2. القوافي النُفُر: وهي الصاد ،والزاي ، والضاد ، والطاء ، والهاء ، والواو
3. القوافي الحوشية: وهي الثاء ،والخاء ،والذال ،والشين ،والظاء ، والغين.

وقد ركبها الشعراء بما فيهم الكبار ، رغم ما فيها من عيوب ، يقول عبدالله الطيب:(أما الخاء فما دخلت شعرا إلا أفسدته).[3] ولهذا نلاحظ الاختلاف بين القوافي ؛ فبعضها يُستعمل بغزارة حين يكون سهلا ، ويشكل موسيقا شعرية تبعث الارتياح لدى الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء. فبعض الشعراء قد جعل الموسيقى الصوتية المنبعثة من القافية وطبيعة الحروف التي تتشكل منها أساساً شعرياً في قصائده، وهناك قوافي نادرة الاستعمال نظراً لطبيعة حروفها.

ويرى جمال العبيدي:(أنّ القافية السهلة تميل بالسامع إلى إيثارها ، وسلامة الذوق ، وغزارة المادة هي التي تميل بالشاعر إلى القافية الجيدة المحببة).[4]

ويحذر أبو هلال العسكري من استعمال الكلام المنبوذ، والحوشي المهمل بقوله: (ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ، ذا طلاوة ورونق ، خير من أنّ يعلوك فيجيء ، كزّا فجّا ، ومتجعدا جِلْفا).[5]

---

[1] أنورأبو سويلم ،المؤلفات العربية في علمي العروض والقوافي ، وزارة الثقافة ، قطر 2005 صفحات متعددة

[2] محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، دار المعارف ، مصر ،1964، 40/1.

[3] عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار ، ص62 .

[4] جمال العبيدي ، لغة الشعر ، ص311 .

[5] أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص.145 .

وقد نوّع الشعراء في العصر العباسي الأول في القوافي ، فنظموا على القوافي الذُلل ، وأكثروا منها ، كما نظموا بعض القوافي على حروف قلما تأتى عليها قوافٍ، كما أنهم أكثروا من الروي المضموم ، والمفتوح والساكن ، وهذه الحركات جاءت تبعا للغرض الشعري في القصيدة .

وستقف الدراسة على بعض النماذج التي تمثل دور القوافي في تجسيد التوازي في النَّص الشّعري ، ومنها مقطوعة للعُماني يقول فيها:[1]

مـــا كنـــتُ أدْري مـــا رَخَـــاءُ العَـــيْشِ
وَلا لبِـــسْتُ الوشْـــيَ بَغْـــدَ الخَـــيْشِ
حتّـــى تَمـــدَّحْتُ فتـــى قُـــريشِ
عيـــسى ، وعيـــسى عنـــد وقـــت الهَـــيْشِ
حِـــيْنَ يَخِـــفُّ غيـــرُه للطَـــيْشِ
زَيْـــنُ المُقيمـــينَ وَعِـــزُّ الجَـــيْشِ

شكلت القافيةُ في الأبياتِ السابقةِ بعدا موسيقيا ، وتوازيا شكّله الجناس في حروف القافية .(فالعيش ، والخيش ، وقريش ، والهيش ، والطيش ، والجيش)،كلها تدخل في باب الجناس الناقص ، وقد شكّل الالتزام بالياء قبل حرف الروي توازيا واضحا أعطى نغمةً موسيقيةً في الأبيات. فالشّين المكسورة قد أحدثت وشوشةً هادئة انتشر صداها في الأبيات ، وللقافية المكسورة دورٌ في التوازي؛ لأنها حين تشبع تصبح ياءً ، وتأتى الشين بين يائين ، ونلمح في الأبيات تكراراً للحروف التي جاءت في أوائل الكلمات : (العين ، الخاء ، القاف ، الهاء ، الضاد ، الجيم) وهي حروف حلقية في معظمها ، تشيع في الأبيات وكأنها صدى للقافية وحروفها.

أمّا الدلالة التي توجهها القافية ، فمرتبطة بحالة الشاعر النفسيّة التي يملؤها الفرح ويتغلغلُ في أعماق النفس ، وقد راح يعبّر عنها بتمثل هذه القافية التي تشكلت من حروف حلقية في الغالب. وقصيدة ابن الدمينة البائية تصلح مثالاً على التوازي الذي تشكله القوافي،والأبيات التالية تمثل إيقاع القافية:[2]

---

[1] العُماني ، الديوان ، ص178 .(الهيش: الفساد والهياج) . ابن منظور ، لسان العرب،مادة(هيش)

[2] ابن الدمينة ، الديوان ، ص 85

أحقاً عبادَ اللهِ أن لَستُ صَادِراً ولا وارداً إلاّ عَليَّ رقيبُ
وَلا ناظراً إلا وَطرفي دونَهُ بَعيدُ المراقِيَ في السَّماءِ مَهيبُ
وَلا ماشياً وَحْدي ولا في جَماعةٍ مِنَ الناسِ إلا قيل أنْتَ غَريبُ
أذاهبةٌ تَبْلَى شُعاعاً وَلَمْ يكُن لها من ظِباء الواديين نَصيبُ
غَريبٌ دَعاهُ الشّوق فاقتادَهُ الهوى كما مُيِّدَ عَودٌ بالزِّحام أديبُ
أحِنُّ إلى الرَّمْل اليَمانِّي صَبابةً وَهذا لعمري لوْ رَضيتُ كئيبُ

(فقد انحصرتْ القوافي في ألفاظٍ عدّة ؛ كلّ لفظ منها بُنْيَة مهمة في جسد النّص)[1] كما ترى إنعام رواقه ؛ فالقوافي هي – (غريب ، نصيب ، رقيب ، مهيب ، أديب ، كئيب) وتشكل هذه القافية توازيا على مستوى وزن القافية ثم نلاحظ أنّ القصيدة غنيـة بالتكرارات ، والتوازيات ، وثمة دلالـة واضحة في تكرار الشاعـر لقافيـة (نصيب) في القصيدة ؛لأنّ النَّصيب يؤرقه ، فالنَّصيب قد أفقده محبوبته ، وجعله يتحسرُ عليها ويواجه حساده ، وأخيرا فالنَّصيب يعني لديه الحرمان والضياع .

وسنقف عند قصيدة مشهورة لأبي تمّام ، ندرس فيها ما يحدثه توازي القافية ، وهي في مدح علي بن الجهم القرشي ،حين جاء ليودعه في سفر أراده وكان أصدق الناس له:[2]

هيَ فُرْقَةٌ مِنْ صاحبٍ لَكَ ماجِدِ فَغَداً إذَابةُ كُلِّ دَمْعٍ جامِدِ
فَافْزَعْ إلى ذُخْرِ الشئونِ وَغَرْبِهِ فالدمْعُ يُذْهِبُ بَعْضَ جَهدِ الجاهِدِ
وإذا فَقَدْتَ أخاً ولَمْ تَفقِدْ لَهُ دَمْعاً وَلا صَبْراً فلَستَ بفاقِدِ
أعليُّ يابنَ الجَهْمِ إنَّكَ دُفْتَ لي سَمَّا وخَمْراً في الزُلالِ البارِدِ
لا تَبْعَدَنْ أَبَداً ولا تَبْعُدْ فَما أخْلاقُكَ الخُضْرُ الرُّبا بأباعِدِ
أوْ يَخْتلفْ ماءُ الوِصالِ فَماؤُنا عَذْبٌ تحَدّرَ مِن غَمامٍ واحِدِ
لَوْ كُنْتَ طرْفاً كنْتَ غيرَ مُدافعٍ للأشْقرِ الجَعْديِّ أوْ للذّائدِ

---

(1) إنعام رواقه ، دائرة التكرار في بائية ابن الدمينة ، مجلة مؤتة للدراسات ، المجلد15 ، العدد8 ، 2000،ص216 .

(2) أبو تمام ، الديوان ، 1/403-404 .

أو قَــدَّمَتْكَ الــسِّنُ خِلْــتُ بأنّــهُ　　مِنْ لَفْظِكَ اشْتُقَتْ بَلاغَةُ خالــدِ*

أَو كُنْتَ يوماً بــالنُّجوم مُــصَدِّقاً　　لَزَعَمْتُ أنّكَ أنْتَ بِكْــرُ عُطــارِدِ

صَعْبٌ فإنْ سُومِحْتَ كُنتَ مُسامِحاً　　سَلْساً جَرِيرُكَ في يَمينِ القائــدِ

أُلبِسْتَ فوقَ بياضِ مَجْدِكَ نعمــةً　　بَيْضَاءَ حلَّتْ في سَوادِ الحاســدِ

وَمَودَّةً لا زَهَّــدَتْ فــي راغــبٍ　　يَوماً وَلاهِيَ رغَّبَتْ فــي زاهــدِ

غَنّاءُ لــيْسَ بِمُنْكَــرٍ أنّ يَغْتَــدي　　في رَوْضِها الراعي أمامَ الرائــدِ

مــا أدَّعي لَكَ جانباً من سُــؤْدُدٍ　　إلا وأنْتَ عَليــهِ أعْــدلُ شــاهدِ

يبدأ الشاعر قصيدته بكلمة(فُرقة) ، وهي مفتاح النّص الذي يحرك النفس.أمّا الروي فهو حرف الدّال المكسور، وقد استخدم أبو تمّام حرف المدّ في جميع قوافي النَّص ؛ ليُدللَ على النفس المشحونة بالعاطفة التي أشاعت في النَّص غزارةً موسيقية وإحساساً بالبعد والفقد، و(الألف مع بقية الحروف تعطي تصاعدا موسيقيا) كما يقول عبده بدوي.[1] والألف في القافية لها حضور إيقاعي ؛(لأنّ الألف أول الحروف وأعظم الحروف والإشارة في الألف إلى الله الذي آلف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء ، وهي تقابل القامات الجميلة عند الشّعراء)كما يقول سهل التستري.[2]

أمّا حرفُ الدّالِ فهو من الحروف التي يَكْثُرُ مجيئُها روياً في الشّعر العربي وقد وردت قصائد شعرية عند أبي تمّام ، وأبي نواس ، وبشار وأكثر شعراء العصر العباسي على روي الدّال ؛ لأنّ هذا الحرف يدخل ضمن القوافي الذُلل التي ذكرها عبدالله الطيب.[3]

يقول عبده بدوي: إنّ (الدّال) تعبّر عن صورة العاشق الذي أذله العشقُ ،وقد جاءت القوافي في القصيدة على النحو الــتالي (جامــد ، جاهــد ، فاقــد ، بارد أباعــد ، تالــد ، والــد ، خالــد ، عطارد ، قائــد ، حاسد ، زاهد ، شاهد).

---

[1] عبده بدوي ، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ، ص 271 .

[2] أحمد رزقه ، أسرار الحروف ، ص 71 .

[3] عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ص67.

فالقافية على وزن (فاعل) في جميع الأبيات باستثناء قافية(عطارد ، أباعد) وظل التوازي قائما في القوافي جميعها حتى في هاتين الكلمتين ، فالتوازي يتشكل من حرفين هما: الدّال وهو روي القصيدة ، ومن ألف المد التي سبقت الروي بعد حروف مختلفة تفصل بين هذين الحرفين.

رأينا كيف أنّ القافية قد دخلت في صلب التوازي ؛ إذ تنهض بدورِ فاعل لا من كونها ظاهرة موسيقية ينتهي عندها البيت الشعري ، بل من خلال تشكيلها وبنائها ، (فهناك تجاوبات صوتية إضافية تحدثها القافية ؛لأنها بنيت على صيغ متشابهة متماثلة).(1)

وكذلك التّضاد في البيت الثالث عشر: البياض والسواد والبيت الثاني عشر: صعب وسلس ، وتكرار لفظة (فقد) ثلاث مرات (إذا فقدت ، ولم تفقد ، ولست بفاقد) ، كل هذه التكرارت ساهمت في التوازي الصوتي في القصيدة.

إنّ التوافق حاصل بين القافية والموضوع الذي طرقه الشاعر والمتأمل للقصيدة وقوافيها يلحظ أنّ الشاعر قد ضبط إيقاعَ قوافيه على وفق نفسية الشاعر لحظة الوداع، وتكرار حرف الدّال في القافية يصنع ضربات إيقاعية متميزة تتناسب وقوة حرف الدّال ، لا تحسّ بها الأذن فقط ، بل ينفعل معها الوجدان.

وما يبعث على التوازي الصوتي في القصيدة هو تناوب حرف المد الألف مع الدّال في كل قافية ، وعلى وزن واحد تقريبا هو (فاعل) هذا من جهة القافية أما فيما يتعلق بالألفاظ التي يتكرر فيها حرف الروي، فقد تكرر حرف الدّال في توازٍ تام مع الألف ، يفصل بينهما حرف مختلف ، وهذه الثنائيات المتوازية أعطت للنّص قيمةً موسيقيةً مهمةً من حيثُ التشابه والتوازي معا.

يقول أحمد الحسين :(إنّ للقافية خصائصَ إيقاعيةً ومعنويةً وجماليةً ، تتجاوب مع بناء النَّص أفقيا ، و تتواشج عمودياً عبر علاقات تماثلية ، تشكّل مظهراً نغمياً هامّاً يضفي عليها دلالات نابعة من بنيتها الصوتية والصّرفيّة والنّحويّة).(2)

وحرف الدّال وقف عنده علماء اللغة فذكروا (أنّه صوت أسناني لثوي انفجاري

---

(1) موسى ربابعة ، الشعر الجاهلي مقاربات نصية ، ص145

(2) أحمد الحسين ، الشعرية ، ص145.

مجهور ، يتذبذب معه الوتران الصوتيان ولعلّ هذا يومئ إلى هزة السفر ، ورعشة الفراق)[1] ولم يقف حرف الدّال عند القافية بل تعداها إلى الدوران في الأبيات بطريقة تلقائية تؤكد الإيقاع الصوتي في بناء القصيدة ، فالكلمات والحروف التي تشكّلها، تتجاذب من أجل صناعة المعنى الشعري ؛ لأن الكلمات والقوافي ليس همّها الإخبار بقدر حشد الطاقات التي تمثلها الكلمات التي يتكئ عليها الشّاعر ، وقد بدأ الإيقاع من البيت الأول وما فيه من تصريع جعل التوازي ظاهراً في البيت ،وكذلك ما أحدثه الترديد في قوله:[2]

ومودةً لا زَهَّدَتْ فــي راغــبٍ يوماً ولا هي رَغَّبتْ في زاهــدِ

ويأتي كسرُ الدّالِ ليدللَ على حالةِ الحزنِ التي عاشها الشاعرُ لحظةَ الوداعِ ويظهر فيها الحزنُ والشّجن. لقد انتبه علماءُ اللّغةِ إلى أنّ الضمةَ تدلُّ على الفخامة والفتحة تدلُّ على الاستعلاء ،وقد لاحظنا أنّ الشّاعرَ قد اختار البحرَ الكاملَ لقصيدته؛ لأنه مترعٌ بالموسيقى ويتفق مع الجوانب العاطفية المحتدمة داخل الشاعر.

ورأينا كذلك كيف أنّ القافيةَ مع التكرار والتقابل والترديد كلّها جاءت لتكمل لوحــة الــتوازي المنشودة في القصــيدة وهذا ما أشــار إلــيه(جان كوهين)بقوله: (والحقيقة أنّ القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ؛ إنها عنصر مستقل ، صورة تضاف إلى الصور الأخرى) .[3]

وستبقى القافيةُ مصدر التوازي العمودي ، وعنصراً من عناصر الإيقاع ،وهذا ما جعل شعراءَ العصر العباسي يلتزمون بها رغم محاولات الخروج على القافية كما هي في بعض الأراجيز مثل أرجوزة ذات الأمثال لأبي العتاهية وغيرها.

وبسبب وحدة القافية استطاع علماء اللغة أن يجمعوا القطع الشعرية المتناثرة واستطاعوا أنْ يَعرفوا مطالع الأشعار عن طريق القافية المصرعة، وبالتالي سهل حفظ الشعر ونقله من جيل إلى جيل ، فكانت القافية أول نظام اتبع في فهرسة الشعر وتنظيمه حتى أنّ القصائد عرفت بحرف رويها ، مثل بائية أبي تمّام وغيرها.

---

(1) إبراهيم أنيس ، أسرار الحروف ، ص55 .

(2) أبو تمام ، الديوان ، 404/1.

(3) جان كوهن ، النظرية الشعرية ، ص102 .

إنّ القافية من أهمّ مرتكزات التوازي في القصيدة العبّاسيّة فرويُّها يرتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسيّة الشّاعر، وبالتالي فإنّ الإيقاع الناتج عن القافية ذو دلالة، فالبيت العربي التقليدي وتركيبته الدقيقة يُعَدُ خطوةً كبيرةً في ثَبَاتِ نموذجه الإيقاعي الثابت بتكراره في القصيدة. ويمتلك البيت الشعري نموذجا إيقاعيا ثابتا بالمقاسات العروضية نفسها المتشابهة بين الصدر والعجز ، فالتصريع في البيت الأول سمة تغلب على كل القصائد العباسية وهذا نوع من الثبات الذي يخصب الإيقاع في النَّص. وهذا ما سماه سمير الديلمي بالتوازي العمودي الذي يشكله نسيج النَّص الشعري من خلال التكرار العمودي لحرف الروي والقافية.(1)

وخلاصة القول: إنّ أشعار العصر العباسي الأول قد راعت الجمالية المتوارثة عبر الأجيال ، والتي تقوم على وحدة البيت ، وتوازن المصراعين ، وهندسة الصدر والعَجُز ، وفضاء البيت الشّعري الذي يزينه عمود الشّعر ، فشاع في القصائد الشّعرية قوافٍ تشحن المتلقي ، وتجعله يعيشُ تجربةَ الشاعر وكأنها تكرارٌ لها، ومن هنا جاءت لفظةُ (قافية) متناغمةً مع الدور الذي تقوم به ، فالقافية الأولى تقفو الثانية ،وهكذا حتى نهاية القصيدة محدثةً رنّةً موسيقيةً لاسيّما إذا كانت القصـيدة مصـرّعة ، فهـناك يتكاثـف الإيقـاع وتتماوج المـوسيقا وكأنهـا (سيمفونية غنائية). وستبقى (القافية) التي تولد البعد الدلالي والجمالي والموسيقى علامةً مميزةً لشعرنا العربي رغم تعالي صيحات الذين ينادون بالتخلص منها.

(1) سمير الديلمي ، الصّورة في التشكيل الشّعري ، تفسير بنيوي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1990 ، ص103.

الفصل الثاني

التّكرار اللفظي

1.2التكرار اللفظي:

يعدّ من أشهر أنواع التّكرار وأكثرها شيوعا خاصّةً تَكرار أسماء المحبوبات الذي ورد في أشعار كثيرة, مما استدعى وقوف القدماء عليه وإفاضتهم في الحديث عنه؛ وقد ورد التّكرار في القرآن الكريم ليخاطب العرب بما يألفون من الأساليب وبكلام يدركون مواقعه ومراقيه,ومن الأمثلة على ذلك قوله تعالى: ﴿وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ﴾ [1]وقوله تعالى: ﴿الْحَاقَّةُ مَا الْحَاقَّةُ﴾ [2] في مجال الوعيد والتّهديد والآية التي تكرّرت في سورة الرحمن إحدى وثلاثين مرة﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ [3].

أما في أشعار العرب وعلى وجه التّحديد في العصر العباسيّ الأول,فالتّكرار كثير , ومنبعه غزير، وسيبقى باعثاً نفسياً لتهيئه الشّاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها ، ولا عجب فالعاشق يحلو له ذكر اسم محبوبته وتطرب نفسه لذكرها وهو أبداً يودُّ سماعه من لسانه أو من غيره)[4] وهذا النّوع من التّكرار يُلمَحُ في أشعار الشّعراء بصورةٍ واضحةٍ تجعل المتلقّي يحاول البحث عن دلالات هذا التّكرار وما فيه من غايات بلاغيّة أهمّها جعل الكلمة المكرّرة مفتاحاً للأبيات يدخل من خلاله المتلقّي إلى النّصّ ليكشف عن معانيه وما يشكّله من إيحاءاتٍ نفسيةٍ . إنّ التّكرار اللفظيّ يمتاز بالخفّة والجمال , إذ إنّ الموسيقى المنبعثة من تكرار الأسماء أو الأفعال عمودياً أم أفقياً تُشيع في القصيدة لمساتٍ عاطفيّةً وجدانيّةً , يُفرغها إيقاع تلك الكلمات المكرّرة بشكلٍ تصحبه المتعة الشخصيّة للمتلقي ,ممّا يحرك فيه التأمّل والتّأويل لتلك الهندسة التّكرارية . فتبعث على الارتياح النّفسيّ لدى المتلقّي.

---

(1) سورة الواقعة , الآيتان (10 ,11) .

(2) سورة الحاقة , الآيتان (2,1) .

(3) سورة الرحمن , الآية مكررة إحدى وثلاثين مرّة .

(4) ماهر مهدي هلال ، جَرْس الألفاظ ودلالاتها ص240 .

1.1.2 تكرار الأسماء :

تنبّه الباحثون المعاصرون لأهميّة التّكرار سواءً بالنّسبة للمبدع أم المتلقّي فهو (يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلّطة على الشّاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعوريّة الّتي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها)[1] لقد ورد في أشعار العصر العباسيّ الأول تكرارٌ كثيرٌ لكلماتٍ معينةٍ في قصائد مختلفةٍ ،وستقف الدّراسة عند كل تكرار له حضورٌ ملحوظٌ ومكثّفٌ على مختلف المستويات اللفظيّة والمعنويّة في أشعار الشعراء.

ونتوقف عند العبّاس بن الأحنف الّذي راح يكرّر اسم محبوبته فوز تكراراً يُشعر بمدى حبّه وهيامه، ويُحفز المتلقّي للوقوف على معاناته ومدى حرمانه، يقول:[2]

أَلَمْ تَعلَمي يا فوزُ أَنّي مُعذّبُ ... بِحُبّكُمُ والحَيْنُ لِلمَرْءِ يُجلبُ
فلو عَلِمَتْ فوزٌ بِمَا كان بَيْنَنَا ... لَقَدْ كَان مِنْها بَعضُ مَا كُنْتُ أَرْهَبُ
ألا جَعَلَ اللهُ الفدا كُلَّ حُرَّةٍ ... لِفَوْزِ المُنَى إنِّي بِهَا لَمُعَذَّبُ
فَمَا دُونَهَا فِي النَّاسِ لِلْقَلْبِ مَطلَبٌ ... وَلا خَلْفَهَا فِي النَّاسِ لِلْقَلْبِ مَذْهَبُ
وإن تَكُ فَوزُ بَاعَدَتْنَا وَأَعْرَضَتْ ... وَأَصبَحَ بَاقِي حَبْلِهَا يَتَقَضّبُ
وَأَبْكِي عَلَى فوزٍ بِعَيْنٍ سَخِينَةٍ ... وإن زَهِدَتْ فِينَا نَقُولُ سَتَرْغَبُ

إنّ المتأمّل في الأبيات السابقة يرى أنّ العبّاس قد كرّر اسم (فَوْز) تكراراً يُظهر مدى تعلّقه بها رغم صدّها عنه فقد أشاع التّكرار نغمةً حزينةً استهلّها الشّاعر بسؤال فوزٍ عن علمها بحاله وما آلت إليه . ففي الأبيات السّتّة السابقة تكرّر اسم فوز (5مرّات) وشكّل تكراراً عموديّاً في أربعة أبيات ، وهذا يدلّل على أنّ معاناة الشّاعر شديدةٌ ومتزايدةٌ بشكلٍ مطّردٍ في كلّ بيتٍ، يبثّها حزنه وشكواه بالنّداء والبكاء، إنّ تكرار اسم الحبيبة بهذه الصّورة يخلق نوعاً من الترابط بين أبيات القصيدة ، فكلّ تكرارٍ يخدم المعنى الأساسيّ الذي يُلحّ على ذهن الشّاعر أو الفكرة الثّابتة في علاقته بفوزٍ البعيدة الممتنعة إلا كالحُلمِ أحياناً .

---

[1] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص266 .

[2] العباس بن الأحنف ، الدّيوان ، ص ، 30 – 31.

لقد غلب اسم فوزٍ على شعر العبّاس بن الأحنف وهذا الاسم قد لا يكون اسماً حقيقيّاً للفتاة الّتي يحبّها الشّاعر ويهيم بحبّها ، بل ربّما يكون رمزاً للمحبوبة لما فيه من تفاؤلٍ بالظّفَر بالمحبوبة والفوز بحبّها وما يدفعنا إلى هذا التّوجّه قول الشّاعر :[1]

كَتَمْتُ اسْمَهَا كِتْمَانَ مَنْ صَانَ عِرْضَهُ   وَحَاذَرَ أَن يَفْشُو قَبِيحُ التَّسَمُّعِ

فَسَمَّيْتُهَا فَوزاً وَلَوْ بُحْتُ بِاسمِهَا   لَسمّيْتُ باسْمٍ هَائِلِ الذِّكْرِ أَشْنَعِ

وهذا نهجٌ انتهجه الشّعراء العذريّون خوفاً من افتضاح أمرهم وإفساد علاقتهم بمحبوباتهم من قبل الوشاة والحسّاد . ومن شعراء الغزل العفيف عُكاشة العميّ الذي بكى(نُعيما) بكاءً مرًا بعد أن فارقته، يقول :[2]

نُعَيمٌ هَلْ بَكَيْتِ كَمَا بَكَيْتُ   وَهَلْ بَعْدِي وَفَيْتِ كَمَا وَفَيْتُ

أَرَانِي مِنْ هُمُومِ النَفسِ مَيْتاً   ولَمْ أَرَ فِي نُعَيْمٍ مَا نَوَيْتُ

تطفح الأبيات بالعواطف الجيّاشة، والمشاعر الصّادقة ولشدّة حبّه لها لم يكتفِ بالبكاء عليها بل ظلّ يتحسّر عليها، يقول : [3]

أَنُعيمُ فِي قَلْبِــي عَلَيْكِ شَرَارُ   وَعَلَى الفُؤادِ مِنَ الصَّبَابَةِ نَارُ

راح الشّاعر يرسم صورةً صادقةً يعبّر فيها عن لوعة الفراق في قصيدةٍ جميلةٍ يردّد من خلالها نغماتٍ حزينةً ، يسلّي نفسه ويروّح عنها من شدّة المعاناة فيكرّر اسمها (8 مرّات) في مطلع كلّ بيت منها مقترن بهمزة النداء ، وقد توقّفنا عند الأبيات في معرض حديثنا عن توازي النداء ومطلع القصيدة هو:[4]

أَنُعيمُ حُبُّكِ سَلَّنِي وَبَلانِي   وإلى الأَمْرِّ مِنْ الأمُوْرِ دَعَانِي

أضفى التّكرار نغمةً حزينةً راح يشيعها الشّاعر في أبيات القصيدة متلذّذا بذكر اسم نعيم ، يناديها بصوتٍ حزينٍ ، لعلّها تسمع وتردّ عليه عقله وقلبه ، وقد أوردتُ القصيدة في الفصل الأول كاملةً لما فيها من توازٍ شكّله تكرار النّداء .

---

(1) العباس بن الأحنف ، الدّيوان ، ص173

(2) الأصفهاني ، الأغاني ، 3 /262.(عكاشة بن عبد الصمد العميّ، من أهل البصرة من بني العم، من الشعراء المقلين، ليس ممن اشتهر وشاع شعره ولا ممن مدح الخلفاء.

(3) المصدر السابق ، 3 / 262

(4) المصدر السابق ، 3 / 263

ويطالعنا ابن رُهيمة المدني من شعراء الغزل العفيف ببعض الأشعار الّتي جاءت في حبّه لزينب، يقول :[1]

إنّمـــــا زينـــــبُ هَـمــــيّ   بــأبــي تــلــكَ وأمــــي
بـأبــي زينـــبُ لا أُكَـــ   ـنّي ولَكــنِي أُسَـمّـي
بِـأبــي زَيـنَــبُ مـنْ قَا   ضٍ قَـضَى عَـمْداً بِظُـلْمي
بـأبــي مَنْ لـيْسَ لـي فِي   قَـلْـبِهِ قيـــزاطُ رُحْـــمِ

فالتّكرار ملمحٌ واضحٌ في الأبيات, وقد أخذ شكل التّكرار العموديّ الّذي استطاع الشّاعر من خلاله أن يوجد نوعاً من الترابط بين الأبيات في تكراره لاسم محبوبته مقترناً بلفظة (بأبي)الذي جعله فداءً لها ليدلّل على مدى تفانيه في حبّها، وقد كرّر اسم زينب في كلّ أبياته الشّعرية التي أوردها صاحب الأغاني، يقول : [2]

أَقْصَدَتْ زَيْنَبُ قَلْبِي   وَسَبَتْ عَقْلِي ولُبِّي

ثم يقول :[3]

أقْصَدَتْ زَيْنَبُ قَلْبِي بَعْدَ مَا   ذَهَبَ البَاطِلُ عَنِّي والغَزَلْ

وظلّ المغنّون يتغنون بهذه الأبيات كما يروي الأصفهاني حتّى قال (ولابن رُهيمة هذا أصواتٌ معروفةٌ بالزيانب). [4]

أمّا بشّار فقد تكرّرت في ديوانه مجموعةٌ من الأسماء لنساء منهنّ :(عَبَدة وسلمى,وصفراء وطَيْبة وسُعدى).لكن تكرار اسم صفراء في شعره لافت للنّظر.

وقد اختلف النقّاد حول هذا الاسم ,فالأصفهاني يقول: إنّ صفراء اسم محبوبته الّتي شبّب بها في أشعاره ومنهم من يقول: إنّ صفراء كنايةٌ عن كثرة تطيّبها ,أو من صفرة الوجه والنّحر والتّرائب .

---

[1] الأصفهاني ، الأغاني ، 403/4 .(ابن رهيمة :
[2] المصدر السابق 4 / 402.
[3] المصدر السابق 4 / 402.
[4] المصدر السابق 4 / 401.

يقول بشّار في قصيدةٍ يمدح فيها رَوْحَ بنَ حاتم :[1]

أَصَفْراءُ مَا فِي العَيْشِ بَعْدَكِ مَرْغَبُ   وَلا لِلصِّبَى مَلْهَى فَأَلْهُو وَأَلْـعَـبُ
أَصَفْراءُ إنْ أهلكْ فَأَنْتِ قَتَلْتِنِي   وَإنْ طَالَ بِي سُقْمٌ فَذَنْبُكِ أذنبُ
أَصَفْراءُ أَيّامُ النَّعيمِ لَذيذَةٌ   وَأَنْتِ مَعَ البُؤْسى أَلَذُّ وَأَطْيَبُ
أَصَفْراءُ فِي قَلْبِي عَلَيْكِ حَرَارَةٌ   وَفِي كَبِدي الهَيْمَاءِ نَارٌ تَلَهَّبُ
أَصَفْراءُ مَالِي فِي المَعَازِفِ سَلْوَةٌ   فَأَسْلو وَلا فِي الغَانِيَاتِ مُعَقَّبُ
أَصَفْراءُ لِي نَفْسٌ إِلَيْكِ مَشُوقَةٌ   وَعَيْنٌ عَلَى مَا فَاتَ مِنْكِ تَصَبَّبُ
أَصَفْراءُ لَمْ أَعْرِفْكِ يَوماً وَإِنَّنِي   إِلَيْكِ لَمُشْتَاقٌ أَحِنُّ وأَنْصَبُ
بِعَيْنِي مِنْ صَفْراءَ بَادٍ عُجَابةُ   وَمَا بِالحَشَا مِنْ حُبِّ صَفْراءَ أَعْجَبُ

يبدأ بشّار قصيدته بنداء محبوبته صفراء التي شغفه حبّها ،وقد شكّل تكرار البداية إلحاحاً في مخاطبة المحبوبه؛ لتحقيق رغبة الوصال والتجلّي ،إنّ التّكرار العموديّ المرتبط بحرف النّداء يشكّل صدىً يتردّد في فضاء الأبيات ليسهم في تأكيد العلاقة النّفسيّة الحزينة التي وصل إليها الشاعر .

إنّ تكرار اسم صفراء في الأبيات السابقة ،يشكّل بناءً دراميّاً يتّسع لعرضِ الحالة النّفسيّة الّتي يعيشها الشّاعر ،ضمن نسقٍ إيقاعيٍّ واحدٍ ،يدعو إلى التّلذّذ باسم المحبوبة كما يقول ابن رشيق:(ولا يجب للشّاعر أن يكرّر اسماً إلا على جهة التّشويق والاستعذاب ،إذا كان في تغزّلٍ أو نسيب) [2].

(إنّ التّكرار بهذه الصّورة يخلق نوعاً من الترابط الوشائجيّ بين أبيات القصيدة يجعل المتلقّي منشداً ومتابعاً لحظةً بلحظةٍ ما يجري أو يكون)[3].

وفي قصيدة أخرى يعاود مناداة صفراء ، فيقول: [4]

أَصَفْراءُ مَا أَنْسَى هَوَاكِ وَلا ودِّي   وَلا ما مَضَى بَيْنِي وَبَيْنِكِ مِنْ وُكْدِ

---

[1] بشّار بن برد ، الدّيوان ، 340/1 – 341 .
[2] ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده ، 740/2 .
[3] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص166.
[4] بشّار بن برد، الدّيوان ، 310/2 .

لقد كرّر اسم صفراء (5 مرّات) في القصيدة ، ولعلّ هذا التّكرار الملحّ يستدعي البثّ والشّكوى والحنين والبكاء ،لأن الشّاعر مضطرٌ لأن يرفع صوته عالياً ،ليُسمع محبوبته النّداء،وهذا النّوع من التّكرار سمةٌ غالبةٌ مع ذكر المحبوبات في أشعاره .

أما طَيْبَةُ فلها نصيبٌ من أشعاره وقد تكرّر اسمها في قصائدَ عدّة ، يقول:[1]

يا طَيْبَ سِيّانَ عِندي أنتِ والطيبُ كِلاكُما طَيِّبُ الأنْفاسِ مَحْبوبُ
يا طَيْبَ جُودي بِنَيْلٍ مِنْكِ نَأمَلُهُ وَأطْمِعينا فَما في مَطْمَعٍ حُوبُ

إنّ بشَاراً يتلذّذ بذكر أسماء المحبوبات ، ويمتّع نفسه بذكرهنّ .

أما ابن الدّمينة فقد كرّر اسم أميمة بطريقةٍ لافتة للنّظر في أربعة عشر بيتاً في قصيدته البائية التي بلغت مائةً وعشرين بيتاً ، وراح ينوّع في ذكره لهذا الاسم الذي اختاره لمحبوبته فقد كرّر(أميم)ستّ مرّات و(أميمة) أربع مرّات حيث يقول:[2]

أمِنْكِ أُمَيْمَ الدَّارِ غَيَّرَها البِلى وَهَيْفٍ بِجَوْلانِ التُّرابِ لَعُوبُ
أُمَيْمَ لِقَلبِي مِنْ هَواكِ ضَمانَةٌ وأنْتِ لَهَا لَو تَعْلَمِينَ طَبيبُ
أُمَيْمَ لَقَدْ عَنَّيْتِني وأرَيْتِني بَدائِعَ أخْلاقٍ لَهُنَّ ضُروبُ
خَيَالٌ مِنْ أُمَيْمَةَ هَاجَنِي وَذُو الشَّوْقِ لِلطَّيْفِ المُلِمِّ طَروبُ
هَجَرْتُ اجْتِنَاباً غَيْرَ بُغْضٍ وَلا قِلًى أُمَيْمَةُ مَهْجُورٌ إلَيَّ حَبيبُ
أُمَيمَ أهْوَنُ بِي عَليكِ وَقَدْ بَدَا بِجِسْمِي مِمَّا تَزْدَرِينَ شُحوبُ
جَنُوبٌ بِرَيّا مِنْ أُمَيْمَةَ تَغْتَدي حِجَازِيَّةٌ عَلَوِيَّةٌ وَتَؤُوبُ
وَقَدْ جَعَلَ الوَاشُونَ عَمْداً لِيعْلَمُوا إلَيَّ مِنْكِ أم لا يَا أُمَيْمَ نَصيبُ
أُمَيْمَ أنْصِبِي عَيْنَيكِ نَحْوي تَبِينِي بِجِسْمِي مِمَّا تَفْعَلِينَ شُحُوبُ
مُجيبٌ لِداعٍ مِنْ أُمَيْمَةَ إنْ دَعَا سِوَاهَا بِقَوْلِ السَّائِلِينَ ذَهُوبُ

إنّ اختيار الشّاعر لهذا الاسم وتكراره المثير في هذه القصيدة لم يكن اعتباطاً كما تقول إنعام رواقة.[3] ولكنّ التّكرار جاء على جهة التّشويق والاستعذاب.

---

(1) بشّار بن برد، الدّيوان 2/ 193.(حوب : الذنب أو الإثم) ابن منظور ، اللسان ، مادة (حوب)

(2) ابن الدمينة ،الدّيوان ،ص183.

(3) إنعام رواقة ، دائرة التكرار في بائية ابن الدمينة ، مؤتة للبحوث والدراسات ، مجلد 15 ، عدد 8 ، 2000 ،ص208.

ويطالعنا ربيعة الرقّي بتكرار أسماء محبوباته، فنلمح في ديوانه عدّة أسماء منها (ليلى ،وسعاد، وعَثْمَة، وداح ،وغُنْم ورُخاص) ، ونتوقّف عند قصيدةٍ يكرّر فيها اسم سعاد، يقول :[1]

دَسَّتْ **سُعَادُ** رَسُولاً غَيْرَ مُتَّهَمٍ وَصِيفَةً فَأَتَتْ إتْيَانَ مُنْكَتِمِ
زَارَتْكَ **سُعْدى وسُعْدى** مِنْكَ نَازِحَةٌ فَأَرَّقَتْكَ وَمَا زَارَتْكَ مِنْ أَمَمِ
أهلاً بِطَيْفِكِ يَا **سُعْدى** المُلِمِّ بِنَا طَيْفٌ يَسِيرُ بِلا نَجْمٍ وَلاعَلَمِ
هَامَ الفُؤادُ **بِسُعْدى** مِنْ ضَلالتهِ يَالَيْتَ قَلْبِي بِكُمْ يَا **سُعْدَ** لَمْ يَهِمِ

ففي الأبيات الأربعة السابقة كرّر الشّاعر اسم سعدى (6 مرّات) منوّعاً في لفظ اسمها مع حرص الشّاعر على التّلذّذ بذكر اسم سعاد التي أخلص لها الحبّ والوُدّ؛ فراح يكرّر اسمها تكراراً رأسيّا وأفقيا ؛ليعبّر عن حالته النفسيّة غير المستقرّة، فهو من شدّة القلق النّفسي ينوع في ذكر اسمها ؛مرّة يناديها سعاد، ومرة سعدى، ويلجأ إلى طيف المحبوبة؛ ليروّح عن نفسه المتعبة.

إن حياة اللهو والترف التي سادت العصر العباسي الأول ، صاحبها انتشار ظاهرة تعدّد المحبوبات ، فالجواري اللائي تدرّبْنَ على الغواية منبثّات في كل مكان يمارسْن الوسائل المختلفة لإرضاء غرائز الرجال وأبصارهم وأسماعهم ، والشباب العابث اللاهي يتصيد الغفلة، وينتهز الفرصة في الديارات، والحانات والأماكن العامة.

وهذا ما أشار إليه عبدالإله الصّائغ بقوله:فالشّعراء أمام الامتناع والعَجْز عن الوصول ،يتحوّلون للطّيف والخيال؛استحضاراً للحبيبة الغائبة،وولعاً في مشاركة اللقاء،ومتعة الوصل،فمجيء أسماء الحبيبات ينمّ دلالياً عن الشّوق والحرقة،والألم النّفسيّ الّذي يعانيه الشّاعر إزاء الهجر)[2]

[1] ربيعة الرقّي ، الدّيوان ، تحقيق يوسف حسين بكار . دار الرشيد ، ص91.
[2] عبد الإله الصائغ ، الخطاب الإبداعي والصورة الفنية، ، ص29.

ويكثر ورود اسم سلمى في ديوان إبراهيم بن هَرْمَة القُرشيّ وهي المحبوبة التي طالما تغزّل بها ومنها قوله : [1]

أَتُعْذِرُ سَلْمَى بِالنَّوى أو تَلُومُهَا   وَسَلْمَى قَذَى العَينِ التّي لايُرِيمُهَا

وَسَلْمى التَّي أبهَتْ مَعِيناً بِعَيْنِهِ   ولَولا هَوى سَلْمَى لَقَلَّ سُجُومُهَا

أَجِدَّكَ لا تَغْشَى لسَلْمَى مَحَلَّةً   بَسَابسَ تَزقُو آخر اللَّيْلِ بُومُهَا

فالشّاعر يستعذب اسم سلمى ويتشوّق إلى سماعه ،فيكرّره في كلّ شطرٍ من الأبيات السابقة ،وفي أبيات أخرى منتشرة في ديوان شعره ،وهو ينهج نهج الشّعراء الذين سبقوه إذ إنهم يكرّرون اسم سلمى في أشعارهم .ومثل هذا الاسم ليس بالضّرورة أنّ يكون اسماً حقيقياً لمحبوبته.

لقد شغفه حبّ سلمى حتّى صار مصدرَ حزنه وهمّه ،فأخذ يكرّر اسمها ليريح النّفس، ويخفّف العناء ،لذا اعتمد تكرار(سلمى) وسيلةً من وسائل التأثير وإثارة المشاعر،والتأكيد على تعلّق الشّاعر بمن يحبّ،وهذا ما أكّده عزّ الدّين السّيد بقوله:(فالتّكرار اتّكاءٌ على الألفاظ المحرّكة لأوتار النّفوس)[2]

(إنّ تكرار اسم المحبوبة في الشّعر العربيّ على مدى العصور المتلاحقة يشكّل فائدةً موسيقيةً بسبب التّكرار، وأنّه أيضاً يضع المرء في جوٍّ مماثلٍ للجوّ الذي عاشه الشّاعر ،فعندما يكرّر الشّاعر اسم المحبوبة بهذه الكثافة ،فإنّ المرء يشعر أنّ الشّاعر يريد التمسّك بشيءٍ لا أمل به إطلاقا فهو يحاول أن يعوّض عن هذا الفقد بالإلحاح المتمثّل بالتّكرار).[3]

(1) إبراهيم بن هرمة ، الدّيوان ، تحقيق محمد نفاع وحسين عطوان ،مجمع اللغة العربية بدمشق ص213 .
(يريمها : يزيلها . بسابس : مقفرة لا أنيس بها. تزقو : تصيح)

(2) عز الدين علي السيد، التّكرار بين المثير والتأثير ،ص29

(3) موسى ربابعة ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، ص38 .

2.1 2 تكرار اسم الممدوح :

يشيع هذا النّوع من التّكرار في الشّعر العربيّ بشكلٍ يكاد يكون متوارثاً عبر العصور المختلفة ،والمدح من أوسع أغراض الشّعر انتشاراً، لذا نجد الشّعراء قد جعلوا أسماء ممدوحيهم نقطة انطلاق لهم في مدحهم يقول ابن رشيقٍ : (فتكرار اسم الممدوح ههنا تنويةٌ ،وإشارة بذكره وتفخيمٌ له في القلوب والأسماع). [1]

(كما إنّ لتكرار الأسماء أهميّةً خاصّةً في إيجاد رابطٍ وثيقٍ بين الأبيات على هذا النحو؛ يعين في تشكيل نقطةٍ محوريةٍ ؛تصبّ فيها كلّ العناصر التي تتشكّل منها الأبيات جميعها)[2] .وتكرار الأسماء يعتمد بعامّةٍ على ما توحيه هذه الأسماء من قيم رمزية ،وإلا فالأسماء الاعتيادية لا تحمل في تكرارها إلا قيما قلّما ترتفع إلى المستوى الفنّي ،لأنها تعتمد في هذه الحالة على محاكاة التّجارب الذاتية الفردية (وقد يعتمد تكرار هذه الأسماء على ما فيها من رهبةٍ أو رغبةٍ من خلال تجارب الإنسان استجابةً مع هذه الأسماء أو النّفور منها)[3] ، وتكرار الأسماء يقوّي الجَرْس الموسيقي ، ويعمل على ترابط أبيات القصيدة الّتي يزيّنها التّكرار ،وقد لجأ الشّعراء إلى ظاهرة التّكرار منذ القدم إذ كانوا يعتمدون على السّماع والرّواية ، وحين كان الشّعر يُغنّى على إيقاع موسيقا البحور الشّعرية.

وقد أشار عبد المنعم الزّبيديّ إلى ما يحدثه التّكرار من إيقاع حيث يقول :[4] (والإيقاع مأخوذ في العربيّة من وقع قطرات المطر المنهمر على الأرض وقعاً متوالياً منتظماً أو من وقع حوافر الخيل، وأقدام المطيّ في سيرها وركضها على الأرض وقعاً متوالياً منتظماً).

---

(1) ابن رشيق ، العمدة ، 3 / 74 .

(2) موسى ربابعة ، قراءات إسلوبية في الشعر الجاهلي ، ص41 .

(3) عمران الكبيسي ، لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص152 .

(4) عبد المنعم خضر الزبيدي ، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي ، منشورات جامعة قار يونس ص29 .

وحتى نتمثّل أهميّة تكرار الأسماء لدى الشّعراء في العصر العباسيّ الأول لابدّ من التوقّف عند بعض القصائد الّتي اشتملت على التّكرار، ومنها قصيدة بشّار التي يمدح بها رَوْح بن حاتم [1]

وكَمْ مِنْ أبٍ غمْرٍ لَرَوْحِ بنِ حَاتِمٍ   يُزَيِّنُ أباءَ وَزَيَّنَهُ أبُ
صَفَتْ لِي يَدُالفيَّاضِ رَوْحِ بنِ حَاتِمٍ   فَتِلْكَ يَدٌ كَالماءِ تَصفُو وتَعْذُبُ
سَيُخْبِرُ عَنْ رَوْحٍ ثَنَائي وَفِعْلُهُ   وَمَا مِنْهُمَا إلا رِضَى لا يُكَذَّبُ
تَعَصَّبَ رَوْحٌ وَالمَكَارِمُ تَابعاً   لأشْيَاخِهِ وَالسَابِقُ المُتَعصِّبُ
ولَمَّا رَأى الحُسَّادُ رَوْحَ بنَ حَاتِمٍ   أميراً عَلَيهِ بَيتُ مُلْكٍ مُطَنَّبُ
أصَاخوا كَأنَّ الطَّيْرَ فَوْقَ رُؤوسِهِم   يَشِيمُونَ مَوتاً فَوقَهُم يَتَقَلَّبُ
فَدَامَ لَهُمْ غَمٌّ بِرَوْحِ بنِ حاتِمٍ   وَدَامَ لِرَوْحٍ مُلْكُهُ المُتَرَقَّبُ

لقد تغنّى بشّار باسم (رَوْح) وملأ به الأسماع ليزيده تفخيماً في القلوب، وليُعليَ من شأنه ،هذا من حيث وضع الممدوح في المكانة الاجتماعية التي يستحقّها،أما من حيث الإيقاعُ والنغمُ فقد أحدث تكرار روح بن حاتم نغماً موسيقياً رائعاً كان مصدره الانتشار العموديّ في الأشطار جميعها والّذي زاد على سبع مرّات، كما أسهمت طبيعة حروف اسم الممدوح في هذا النّغم، فالحاء بما فيها من بُحّةٍ خفيفةٍ؛ ساهمت في زيادة الجرس الموسيقي في اسم روح .

أما أبو نواس فقد استطاع أن يحدث في تكرار اسم ممدوحه رنّة موسيقيّةً ظاهرةً في الأبيات الآتية :[2]

نُعَزِّي أميرَ المُؤمنينَ مُحَمَّداً   عَلَى خيْرِ مَيْتٍ غَيَّبَتْهُ المَقَابرُ
وإنَّ أميرَ المُؤمنينَ مُحَمَّداً   لَرَابطُ الجَأْشِ للخُطُوبِ وَصَابرُ
زَهَــتْ بأميرِ المُؤمنِينَ مُحَمَّدٍ   أسِرَّةُ مُلْكٍ واستَقَرَّتْ مَنَابرُ
فَلا زِلْتَ للإسلامِ عِزّاً وَنَاصِراً   كَمَا أنْتَ للإسلامِ عِزٌّ وَنَاصِرُ

---

[1] بشّار بن برد ،الدّيوان ، 345/1
[2] أبو نواس ، الدّيوان ، ص352

لقد كرّر الشّاعر اسم ممدوحه(3مرّات) بطريقةٍ عموديةٍ في مطلع كلّ شطرٍ من أبيات القصيدة ،وقد حرص على تكرار لقبه المحبّب إلى النّفوس(أمير المؤمنين) من أجل الإشادة بأخلاقه وصفاته ،وقد أحدث التّكرار جَرْساً موسيقياً يتناسب مع موقف العزاء الذي استغلّه للمدح والوقوف على سجايا أمير المؤمنين وراح يكرّر بعض صفات الممدوح ؛ ليحدث تلك الرنّة الموسيقية، وفي البيت الرّابع كرّر كلمات الشّطر الأول في الشّطر الثّاني تكراراً لفظياً زاد من الإيقاع الذي اشتملت عليه الأبيات. (وتكرار اللفظة يلجأ إليه الشّعراء لإحداث رنينٍ نغميٍّ وجَرْس موسيقيّ يساعدهم على تصوّر المعنى وتجسيده بإيجاد علاقة بين جَرْس اللفظ ومعناه)[1] إنّ تكرار أسماء الممدوحين أو المحبوبات يكشف العلاقات في القصيدة ويوجّهها ، وهذا ما يسمّي بالمرتكز الضّوئي الذي أشار إليه محمّد حماسه بقوله: (وهذا المرتكز الضّوئي ليس شيئاً غريباً ، أو فكرةً مفروضةً على القصيدة ولكنّها تركيبٌ لغويٌّ وارد في القصيدة ، تتمحور فيه ذروة القصيدة التي ما قبلها مفضياً إلى ما بعدها ، ناتجاً عنها أو تفريعاً عنها).[2]

ومن الشّعراء العباسيّين الذين انتهجوا تكرار الأسماء في أشعارهم الخريمي الّذي يرثي خُرَيْم بن عامر في قصيدةٍ عينيّةٍ رائعةٍ يقول فيها :[3]

وَقَالُوا : ألا تَبْكِي خُرَيْمَ بنَ عَامِرٍ فَقُلْتُ : بَلَى إِنْ كَانَ ذَلِكَ يَنْفَعُ
سَأبكِي أبا عَمْروٍ وَحَقٌّ بُكَاؤُهُ بِمَطْرُوفَةٍ عَبْرَى تَفِيْضُ وَتَدْمَعُ
سَأبكِي أبا عَمْروٍ لِضَيْفٍ مُدَقَّعٍ وَذِي حَاجَةٍ أعْيَى بِهَا كَيْفَ يَصْنَعُ

لقد كرّر الخريميّ اسم أبي عمرو تنويهاً بذكره، مظهراً حزنه عليه وبكاءه ودموعه ، فاختار قافية العين لتناسب الرّثاء لأنه حرف يتناسب في نغمته الحزينة مع موضوع القصيدة .

ونلحظ في أشعار الحسين بن مُطَيْر تكراراً للأسماء نتوقّف عند أبيات يرثي بها مَعْن بن زائدةٍ وهي أبيات تفيض وجْداً وتحسُّراً ، يقول :[1]

---

(1) جمال العبيدي ، لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين ،ص69 .

(2) محمد حماسه ، منهج في التحليل النصّي ص119 .

(3) الخريمي ، الدّيوان ، ص 46 .

فَيَا قَبْرَ مَعْنٍ أَنْتَ أولُ حُفْرَةٍ مِنَ الأرضِ خُطَّتْ لِلسَّماحَةِ مَضْجَعا
وَيَا قَبْرَ مَعْنٍ كَيْفَ وَارَيْتَ جُودَهُ وَقَدْ كَانَ مِنْهُ البَرُّ وَالبَحْرُ مُتْرَعَا

لقد كرر اسم معن مرتبطا بالقبر الذي غيبه تحت الثرى فجاء تكرار القبر موجعاً لأنه يعني الموت الذي تخطفه ، ومعْنٌ اسم يحلو له سماعه ،فأضفى التّكرار مسحةً حزينةً على الأبيات، وبدا الارتباط واضحًا بين الغرض وبين النظم .

لقد أكثر أبو تمّام من الجناس والتّكرار والتّوازي ، وردّ العَجُز على الصدر والمجاورة ،حتى أسرف فيها ودخل في دائرة الصعوبة والوعورة أحياناً وفي هذه الأبيات يكرر اسم ممدوحه أبي جعفر، فيقول : (2)

يَاأبا جَعْفَرٍ أَقَرَّ لَكَ الحُسْـ نُ وَحَلَّتْ جُيُوشُهُ فِي ذُرَاكا
يَاأبا جَعْفَرٍ خُلِقْتَ بَدِيْعاً فَاقَ حُسْنَ الوُجُوهِ حُسْنُ قَفَاكا
يَاأبا جَعْفَرٍ هَلِ النَّأيُ يُنْجِي مِنْكَ هَيْهَاتَ بَلْ يَزِيدُ هَلاكا
يَاأبا جَعْفَرٍ أَنِلْنِي وِصَالا يُجزِكَ اللهُ إِنْ فَعَلْتَ جَزَاكا

لقد أحدث تكرار اسم أبي جعفر رنّةً موسيقيّةً ، وإيقاعا استطاع الشّاعر من خلاله أن يؤكد على صفات الممدوح ، ويثبتها من خلال التّكرار المتناسق في الأبيات،والذي تزّينت به مطالع الأبيات، وساهم النّداء في حدّة الإيقاع وجاء التّكرار المتناسق في الأبيات تكرارًا راسيًا .

فالتّكرار سمة أسلوبية مرنة ،قابلة لتنوّع محمولاتها الدلالية ،بالإضافة إلى قيمة التّكرار التأكيدية على صفات الممدوح والقيمة الموسيقيّة التي تُغني إيقاع النّص .

ويلجأ دعْبِل الخُزاعي لتكرار اسم الفضل(9 مرات) في ثلاثة أبيات ويجعل منه محورًا للتّكرار، فيقول :(3)

ألا إنَّ فِي الفَضْلِ بنِ سَهْلٍ لَعِبْرَةً إنِ اعْتَبَرَ الفَضْلُ بنُ مَروانَ بِالفَضْلِ
وَفِي ابن الرَّبِيْعِ الفَضْلِ لِلفَضْلِ زَاجِرُ إنِ ازدَجَرَ الفَضْلُ بنُ مَروانَ بِالفَضْلِ
وللفَضْلِ فِي الفَضْلِ بنِ يَحيَى مَواعِظُ إنِ اتَّعَظَ الفَضْلُ بنُ مَروانَ بِالفَضْلِ

---

(1) الحسين بن مطير الأسدي ، الدّيوان ص 63 .
(2) أبوتمّام ، الدّيوان ، 4 / 249 .
(3) دعبل الخزاعي ، اليوان ص 142 .

حرص دِعبل الُخزاعي على التّكرار من أجل الإيقاع النمطي الذي يُشكل توازياً هندسياً ، معبراً عن فكرته في الأبيات.

ومن شعراء العصر العباسيّ الأول أبو الأسَد (نُباته بن عبدالله الحمّاني) الذي مدح الفيض بن صالح وزير المهدي بأبيات يقول فيها: [1]

وَلائِمةٍ لامَتْكَ يَا **فَيْضُ** فِي **النَّدَى** فَقُلْتُ لَهَا لَنْ يَقْدَحَ اللَّوْمُ فِي البَحْرِ

أَرَادتْ لِتَنْهى **الفَيْضَ** عَنْ عَادَةِ **النَّدَى** وَمَنْ ذَا الذْي يَثْنِي السَّحَاب عَنْ القَطْرِ

مَوَاقِعُ جُودِ **الفَيْضِ** فِي كُلِّ بَلْدَةٍ مَوَاقِعُ مَاء المُزْنِ فِي البَلَدِ القَفْرِ

كَأَنَ وُفُودَ **الفَيْضِ** لَمَّا تَحَمَّلوا إلى **الفَيْضِ** لاقَوا عِنْدَهُ لَيْلَةَ القَدْرِ

اتكأ الشّاعر على صفة النّدى التي لازمت ممدوحه فكرّرها مرتين تكراراً عمودياً ؛ لتكون نقطة الانطلاق لوصف ممدوحه بهذه الصفة الطيبة وهي الكرم ،وقد أحدث تكرار اسم الممدوح (فيض) صدّى واضحًا تردّد (5 مرات) في الأبيات السابقة، وتكراره العمودي يؤكد اتصاف ممدوحه بهذه الصفة، رغم محاولات ثنيه عن كرمه ، والشّاعر يتلذّذ بتكرار اسم (فَيْض) لما له من دلالة إيحائية على الخير ، أو فيض الْبِشْر المنبعث من وجهه ، فهو أشبه بسحابةٍ معطاءةٍ وبحرٍ يتدفّق بالخير ومُزنةٍ ممطرةٍ ،ويُجمل صورة ممدوحه بصفة العطاء المتحقق فهو لمن يرجوه ويقصُدهُ ؛أشبه بليلة القدر التي لا ترد فيها دعوة داعٍ.

وخلاصة القول: إن تكرار الأسماء في الأبيات الشعرية يقوي النغم في أداء الغرض المرجو ،وقد تفنن الشعراء في هذا النوع من التّكرار ،وجعلوه تناغماً يربط الألفاظ ويوصلها ببعضها بصيغة خطابية ،وقد نّوعوا في تكرار الأسماء فالمحبوبات في طليعة تكرارهم ثم أسماء الممدوحين ،(وإذا كانت النفس تهفو لألفاظ الغزل والنسيب فحَسُن تكرار الأسماء في معرض الاستعذاب والتشوق والتأسي، فإن التّكرار يحسُن في موضع المدح على سبيل التنويه بالممدوح والإشارة إليه بذكر)[2]

---

(1) الأغاني ، الأصفهاني ، 14/ 87 .

(2) ماهر مهدي هلال ، جَرْس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عن العرب ،ص242 .

3.1.2 تكرار كلمات كثيرة الشيوع :

ويطالعنا ديوان أبي العتاهية بتكرارات كثيرةٍ يرتكز في كلّ مرّة على كلمة لتضفي على الأبيات نغمة متسقة ،وكذلك تحمل الكلمة المكررة دلالة إيحائية تؤدي الغرض الذي يقصده الشّاعر . أما (الحرص) فقد كرّرها في أشعاره , رغم أنه كان حريصاً كما يُتهم ، غير أنّ حرصه كما يراه الباحث مبررٌ لأن الشّاعر عاش في حياته مرحلتين :الأولى مرحلة بائسة فقيرة، والأخرى عاشها في قصور الخلفاء وبالتّالي ظلّت المرحلة الأولى تقلقه وتزعجه فاشتدّ حرصه خوفاً من العودة إليها ثانية، فكان يوازن الأمور,فيرى الحرص صفةً في أخلاق البشر .

ولكنّها متفاوتةٌ,ولو كان حريصاً لما ذمّ الحرص بهذه الصّورة في الأبيات التالية :[1]

مَا استَعْبَدَ **الحِرصُ** مَنْ لَهُ أَدَبُ   لِلمَرْءِ فِي **الحِرصِ** هِمّةٌ عَجَبُ
للهِ عَقْلُ **الحَرِيصِ** كَيفَ لَهُ   فِي جَمْعِ مَالٍ مَالُهُ أَدَبُ
مَا زَالَ **حِرصُ الحَرِيصِ** يُطْمِعُهُ   فِي دَرْكِهِ الشَّيءَ دُونَهُ الطَّلَبُ
مَا طَابَ عَيْشُ **الحَرِيصِ** قَطُّ وَلا   فَارَقَهُ التَّعْسُ مِنْهُ وَالنَّصَبُ
البَغْيُ وَ**الحِرصُ** وَالهَوَى فِتَنٌ   لَمْ يَنْجُ مِنهَا عُجْمٌ وَلا عَرَبُ

وفي البيت الأخير يقف على حقيقةٍ ثابتةٍ هي أنّ النّاس يحرصون على حبّ المال وملذّات الدُّنيا ، ويكثر أبو العتاهية من تكرار كلمة الدُّنيا لأنه ناقمٌ عليها؛لما تحدثه من مصائب وهمومٍ لا تنقطع،فيقول : [2]

حِيَلُ البِلَى تَأْتِي عَلَى المُحْتَالِ   وَمَسَاكِنُ **الدُّنيا** فَهُنَّ بَوَالِ
سَلِّمْ عَلَى **الدُّنيا** سَلامَ مُوَدِّعٍ   فَارْحَلْ فَقَدْ نُودِيتَ بِالتَّرْحَالِ
مَا أَنْتِ يَا **دُنْيَا** بِكُلِّ بَلِيَّةٍ   ومُزِجْتِ يا **دُنْيَا** بِكُلِّ وَبَالِ
قَدْ كُنْتِ يَا **دُنْيَا** مَلَكْتِ مَقَادَتِي   فَقَرَيْتِنِي بِوَسَاوِسٍ وَخَيَالِ
حَوَّلْتِ يا **دُنْيَا** جَمَالَ شَبِيبَتِي   قُبْحاً فَمَاتَ بِذَاكَ نُورُ جَمَالِي

---

[1] أبو العتاهية أشعاره و أخباره ، ص120 .

[2] المصدر السابق ،ص 287 .

ففي الأبيات الستّة السابقة تكرّرت كلمة الدُّنيا سبع مرّات واصفاً إيّاها بأنّها دار فناء ، مرتكزاً على كلمة (الدُّنيا) الّتي يتصارع النّاس على متاعها كي يخفّف من شدّة عشق النّاس لها ،ويؤدّي رسالته الإرشادية عن طريق التّكرار لهذه الكلمة مقترنةً بأداة النداء(يا) في مواقع تكرارية .

والقصيدة التي أخذت منها الأبيات السابقة ما هي إلا لوحة فنّية تعتمد على التّكرار والتوازي بشكلٍ لافتٍ للنّظر، نجد كثيراً من قصائده تشتمل على تكرار (الكلمة) مع التّركيز على بعض الكلمات مثل : (سُبْحانَ رَبّكَ) وقوله(يا نفسُ تُوبي) (أهلُ القبور) وتكرار(الموت والحرص، والظلم) و (يابيتُ بَيْتَ الرَّدى) قصيدة تمتاز بموسيقاها المنبعثة من خلال التّكرار لقوله (ومَنْ كنّا) إذ يكرّر هذه الجملة أكثر من خمس عشرة مرّة فيقول :[1]

أيَتُـــــهَا المَــقَابرُ فِـيكِ مـنَ كـنُّا نُنــَازِلـُـهُ
ومــَنْ كـنّا نـتاجـره ومــَنْ كـنا نــُعَامـِلُهُ

ويمضي مكرّراً هذه الجملة بموسيقا مشحونةٍ بالحزن على تبدل الأحوال فالأبيات لوحة تكرارية متصلة الحلقات فيها توازٍ و تكرار.

والتّكرار في شعر أبي العتاهية يستحقّ دراسةً مستقلّةً لأنه أقام ديوانه على ظاهرة التّكرار والتوازي .وليس غريباً على أبي العتاهية أن يكثر من التّكرار في أشعاره لأنه كما وصفه النقّاد القدامى، مرهف الحسّ ،شديد التأثّر بالموسيقا، ويورد الأصفهاني قول أبي العتاهية (لو شئت أن أجعل كلامي كلّه شعراً لفعلت)[2]

---

(1) أبو العتاهية ،أشعاره وأخباره ،ص 312 .

(2) الأصفهاني ، الأغاني ، 4 /13 .

4.1.2. تكرار الأماكن:

يحرص الشّعراء على ذكر الأسماء في أشعارهم ,وذلك لما فيها من ارتباطات نفسيّة , تجعل الشّاعر يتعلّق بالمكان الذي تسكنه المحبوبة , ولا يكتفون بذكر المكان فحسب؛ بل كثيرا ما يلجأون إلى التّكرار لما في ذكر الأماكن من تلذّذ بسماعها .

وحتى تتّضح الصّورة لابدّ من ذكر بعض الأمثلة على ذلك ومنها قول الشّاعر مروان بن الأصغر :(1)

سقَى اللهُ **نَجْداً** والسَّلامُ على نَجْدِ   ويَا حبَّذَا **نَجْدٌ** علَى النَّأيِ والبُعْدِ

نَظَرْتُ إلى **نَجْدٍ** وبَغْدَادَ دُونَهُ   لَعلِّي أَرى **نَجْداً** وَهيْهَاتَ مِنْ **نَجْدِ**

فالشّاعر يدعو لنجد موطن المحبوبة بالسقيا والخير العميم ثم يُسلم على (نجدٍ) ويمدح تلك الديار رغم بُعدها ، فالقلب يهفو لـــ(نجد) ,والعيون تَرنو نحوها ,لكن هيهات هيهات ، إنَّ تكرار الشّاعر لــ(نجد) يشي بعمق الدلالة النفسية التي تنطوي على حب من سكن الديار , وقد أورد ابن معصوم البيت الآتي ليؤكد قضية التلذذ بذكر الديار التي تقطُنها المحبوبة :(2)

أَعِدْ ذِكْرَ نُعْمَانَ لنَّا إنَّ ذِكْرَهُ   هُو المِسْكُ مَا كَرَّرتَهُ يتَضوَّعُ

وقد يضفي الشّاعر قدسية خاصة على المكان ,لما له من ارتباط نفسي ,وأهمية اكتسبها من خلال ساكنيه . فالعباس بن الأحنف يكرّر اسم (يثرب) هذا المكان المقدس دينيا ويستوقف زوار بيت الله محمّلاً إياهم رسائل تفيض حزنا وحسرةً على فوز وأهلها ، فيقول :(3)

أَزُوارَ بَيْتِ اللهِ مُرّوا **بيثْرِبَ**   لِحَاجَةِ مَتْبُولِ الفُؤَادِ كَئِيبِ

إذا مَا أَتيْتُم **يَثْرِباً** فابدؤوا بِهَا   بِلَطْمِ خُدودٍ أو بِشَقِّ جُيوبِ

وقُولوا لَهُم يا أهلَ **يَثْرِبَ** أَسْعِدوا   عَلَى جَلَبٍ لِلحَادِثَاتِ جَلِيبِ

---

(1)ابن معصوم ، أنوار الربيع في أنواع البديع، 5/ 348 .

(2) المصدر السابق 348/5 .

(3) العباس بن الأحنف ، الدّيوان ، ص 27 .

لقد كَرَّر (يثرب) ثلاث مرات ، وأضفى عليها هالةً من التقديس فالعاطفة سامية كمًا هي الشعائر الدينية لدى المسلم ، وشغف الشّاعر بمحبوبته فوز جعله يطالب زوار بيت الله بطقوس رثائية جاهلية كشق الجيوب ، ولطم الخدود ، بدلا من مطالبته بالطقوس الدينية ، لأن يثرب التي تسكنها فوز قِبلتُه وغايته ومنتهى أمله.

ويُشكلُ تَكرار (يثرب) نُقطةَ الارتكاز في النص ، تبعثُ على الانسجام والتّآلف بين الكلمة المكررة وبقية عناصر الأبيات، وهذا ما يبعث الارتياح النفسي لدى الشّاعر والمتلقي على حدٍّ سواء .

إن النغمة المعبرة عن الانكسار والشكوى من صدّ المحبوبة وإعراضها، نغمةٌ حزينةٌ دائمة الحضور في ديوان العباس، ففي كل تكرار تظهر جلية سواء كان المكرر اسم فوز أم اسماً لمكانِ سُكناها ، وهي سمةٌ شعريةٌ يلمحها القارئ لأشعاره ، ويرى فيها تميزًا في عالم المحبين ، وهذا ما يؤكده صلاح فضل بقوله : (إن النغم الشخصي يبدو وكأنّه الشيء الجوهري في الأسلوب ، وبعبارة أخرى على الأسلوب أن يكون فردياً لأنه التعبير عن طريقة الإحساس الفردية) (1)

والأمر ذاته يتكرر عند أبي تمّام؛ حين يُكرر كلمة(نجد) مستخدماً التجنيس ليضفي على البيت زخرفاً يتناسب مع الغرض الشعري في البيت ، يقول : (2)

وَ**أَنْجَدْتُمُ** مِنْ بَعْدِ إتِهَامِ دَارِكُم   فَيا دَمْعُ **أَنْجِدْنِي** عَلَى سَاكِنِي **نَجْدِ**

إن السياق الذي يوجد فيه تكرار كلمة (نجد) جعل النص يفيد من الإيقاع الذي شكله التّكرار من تعميق دلالة الكلمة وتفجير طاقتها الإيحائية في البيت.

لقد زخرت الأشعار العباسية بذكر الأماكن المستمدة من تراث الأمة ، حيث الأطلال التي تغنى بها الشعراء الجاهليون، وقد البسوها ثوباً جديداً موشحاً بظلال الحضارة الجديدة ، وضمنوها صوراً مبتكرة من نسج خيالهم المبدع.

---

(1) صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئة وإجراءاته ، ص 79 .

(2) أبو تمام ، الدّيوان ، 2 / 110 .

2.2 التّكرار الأفقي :

1.2.2 رد العَجُز على الصَّدِر :

هو ضرب من ضروب التّكرار، يقوم على رد أعجاز الكلام على صدوره وقد توقف عنده البلاغيون وأسموه التصدير (وكلمة التصدير مأخوذة من الحبل الذي يصّدر به البعير إذا جُرَّ حِمْلهُ إلى خَلْفٍ والحبل اسمه التصدير).[1]

وقد عرّفه ابن رشيق في العمدة قائلاً :(هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره ، فيُدلّ بعضه على بعض ، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أُبَّهةً ،ويكسوه رونقاً وديباجةً،ويزيدهُ مائيةً وطلاوةً)[2] والتصدير قريبٌ من الترديد ،والفرق بينهما مخصوص بالقوافي التي ترد على الصدور ، والترديد يقع في أضعاف البيت[3].

وقسمه ابن المعتز إلى ثلاثة أقسام : الأول ما يوافق آخر كلمة من البيت ، آخر كلمة من النصف الأول.

ويرى ابن أبي الإصبع في كتابه تحرير التحبير(أن التصدير ربّما اختلط بالتوشيح لكون كل منهما يدل صدره على عجزه ؛ والفرق بينهما: أن دلالة التصدير لفظية ودلالة التوشيح معنوية[4]. يقول أبو نواس :[5]

فلا زِلْتَ للإسْلامِ عِزّاً وَنَاصِراً   كَمَا أَنْتَ للإسلام عِزٌ وَنَاصِرُ

والثاني ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه كقول مسلم بن الوليد: [6]

فَبِتُّ أُسرُّ البَدْرَ طَوْراً حَدِيْثَهَا   وَطَوْراً أُنَاجِي البَدْرَ أَحْسَبُهَا البَدْرَا

كرّر أبو نواس ألفاظ الشطر الأول في الشطر الثاني، ونلحظ خفةً في الشطر الأول حققّها تنوين الفتح ، وفي الشطر الثاني قوّةً أحدثتها الضمة.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب ، مادة(صَدَرَ) 448/4 .

(2) ابن رشيق ،العمدة ، 3/2 .

(3) ابن أبي الإصبع المصري ، تحرير التحبير ، ص231 .

(4) المصدر السابق ، ص231 .

(5) أبو نواس ،الدّيوان ، ص252

(6) مسلم بن الوليد ، الدّيوان ، ص45

والثالث ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، كقول بشّار: [1]

ظَمِئْتُ فَلَمْ أَظْمَأْ إلى بَرْدِ مَشْرَبٍ ... وَلَكِنْ إلى وَجْهِ الحَبيبِ ظَمِيْتُ

وهذا النوع من التّكرار يُحدثُ جَرْساً موسيقياً في البيت الشعري ، وقد حرص شعراء العصر العباسيّ الأول على هذا النمط من التّكرار، ليربطوا بين إيقاع القافية وصدر البيت إضافة لما يحدثه من توازٍ في بنية البيت الشعري .

وقد ورد في القرآن الكريم آيات تشتمل على بُنية التصدير كقوله تعالى: [2]

{وَلَقَدِ اسْتُهْزِئَ بِرُسُلٍ مِّن قَبْلِكَ فَحَاقَ بِالَّذِينَ سَخِرُوا مِنْهُم مَّا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُون}.

أفاد شعراء العصر العباسيّ الأول من هذا التّكرار في أشعارهم تقويةً للنغم وتنويعاً في الجَرْس الموسيقيّ ، وإحداثاً للمفاجأة التي تنتج عن طريق تكرار الكلمات في البيت الواحد وهذا ما يجعل المتلقي مشدوداً لما سيواجه من تكرار .

ونقف عند أبيات أشجع السُلمَي التي يقول فيها:[3]

غَرِيبٌ وأَكنَافُ البُيوتِ تَحُوطُهُ ... ألا كُلُّ مَنْ تَحْتَ التُراب غَرِيبُ

وَلَيْسَ حَرِيْباً مَنْ أُصيبَ بِمَالِهِ ... وَلَكِنْ مَنْ وَارَى أَخَاهُ حَرِيبُ

ففي تكراره لكلمتي (غريب وحريب) في أول الصدر والعَجُز نغمة موسيقية حزينة استطاع الشّاعر من خلالها أن يُدخل إلى نفس المتلقي شيئاً من الأسى والحزن الذي خيم على الشّاعر، فالغربة مدعاة للحزن، والحَرِيْبُ هو الحزين ، ولا يغيب عن البال ما شكلته الكلمات من توازٍ ساهم في البنية الإيقاعية للبيتين .

ونبقى مع تكرار كلمة (غريب) التي يكررها مسلم بن الوليد [4]

غَرِيْبٌ قَدْ أَتَاكِ فَاطلِقِيهِ ... فَإنَ الأجْرَ يُطْلَبُ فِي الغَرِيْبِ

فالغربة في الصدر نفسية وليست مكانية ،لأن صدَّ المحبوبة يشكل غربة عاشها الشّاعر ردحًا من الزمن.

---

[1] بشّار بن برد ، الدّيوان ، 2 / 39 .

[2] سورة الأنعام ،الآية 10 .

[3] أشجع السلمي ، حياته وشعره ، تحقيق خليل بنيان الحسون ، دار الميسرة ، بيروت ط 1 ، ص192 .

[4] مسلم بن الوليد ، الدّيوان ، ص192 .

ففي استخدامه لهذا النوع من التّكرار استجداء للمحبوبة كي تخلصه من حالة الأسى التي يعيشها ، في حين جاءت الغربة في القافية تُدلل على البعد المَكاني ونُزوح الإنسان عن وطنه الذي يستقر فيه

وفي بيتٍ آخر لمسلم بن الوليد يمدح فيه داوود بن يزيد بن المهلب ،يقول : (1)

تَجُودُ بِالنَّفسِ إذْ ضَنَّ **الجَوَادُ** بِهَا   وَ**الجُوْدُ** بِالنَّفْسِ أَقْصَى غَايَةِ **الجُودِ**

ثَمَّةَ ملمح في البيت هو تكرار متعمد للجود في الصدر والعَجُز ، ففي الصدر كرر كلمة (يجود ،الجواد) وفي العَجُز (الجود ، الجود) فقد تعدى بنية التصدير إلى تكرار الكلمات المتعلقة بالجود، ليُشيع كرم ممدوحه في البيت، ومما يقوي المعنى تكراره لكلمة (بالنفس) في الصدر والعَجُز وهذا التّكرار يشكل في البيت نغماً رائعاً يتناسب مع شجاعة ممدوحه .

ونلمح في ديوان علي بن جَبَلة (العَكَوّك) بعض الأبيات التي ردَّ فيها الأعجاز على الصدور و منها قوله : (2)

لِلعِيْدِ يَوْمٌ مِنَ الأَيَّامِ مُنْتَظَرٌ   والنَّاسُ فِيْ كُلِّ يَوْمٍ مِنْكَ فِيْ **عِيْدِ**

كرّر (العَكَوّك) كلمة العيد في الصدر والعَجُز،مظهراً مدى فرحة الناس في عهد ممدوحه الذي أحال أيامهم أعيادا ، فالعيد في(الصدر) محصور بأيام الأعياد لدى المسلمين أما تكرار كلمة العيد في القافية، فهي أوسع في علاقاتها البنائية . ومن حِكم الحسين بن مُطير الأسَدي ما يعتمد فيها على بُنية التصدير، قوله: (3)

وَقَدْ تَغْدِرُ الدُّنيا فَيُضْحى غَنِيُّهَا   **فَقِيراً** وَيَغْنَى بَعْدَ بُؤسٍ **فَقِيرُهَا**

يُلِّح الشّاعر على تكرار كلمة (فقير) في العَجُز ليؤكد على تبدل أحوال الدُّنيا وتغيُّرها ، فراح يُسدى النصيحة لمن يغترّ بالدُّنيا مستخدماً التّكرار التقابلي بين الفقر والغنى ونلحظ تكرار (فقيرها) في مطلع العَجُز لتُدلل على سرعة الفقر بعد الغنى فالمرء حين يُبذِّرُ أمواله ،يلحق به الفقر ، وفي القافية تكررت (فقيرها) مسبوقة بشبه الجملة (بعد بؤس) وفيها تأكيد على المشقة التى تلحق بالمرء حتى يُصبح غنياً بعد

(1) مسلم بن الوليد ، الدّيوان ، ص164 .

(2) علي بن جبلة ، الدّيوان ، تحقيق حسين عطوان ، دار المعارف ،القاهرة ، ط3 ، ص49 .

(3) الحسين بن مطير الأسدي ، الدّيوان ، تحقيق حسين عطوان ،دار الجيل ، بيروت ، ص57 .

فقر؛ من أجل التلازم بين المعنى الذي ارتكز عليه البيت وبين الإيقاع المتشكل من أنواع التّكرار الأفقي الوارد في البيت .

ومن الشعراء الذين اعتمدوا في أشعارهم على هذا النوع من التّكرار ، أبو تمّام وأبو العتاهية ، وبشّار بن برد ،والعباس بن الأحنف إذ ورد التصدير كثيرا في أشعارهم .

ويطالعنا العباس بن الأحنف في جملة من التّكرارات ، بقصد تحقيق تنويعات في كثافة الإيقاع ، وهي مهارة تظهر بوضوح في ديوانه ، ويحرص على رد الأعجاز على الصدور ليربط بين إيقاع القافية ، وصدر البيت ، ويتيح له تقابلا في الإيقاع وتوازياً في البنية ، يقول : (1)

لَمْ **يُفْقَدِ** الوُدّ مِنْ قَلْبِي **لِمَفْقَدِهَا** لَكَنَّ قَلْبِي غَدَاةَ البَيْنِ قَدْ **فُقِدَا**

فِيمَ البُكَاءُ عَلَى مَا فَاتَ **وَانْجَرَدَتْ** بِهِ اللَيَالِي مِعَ الأيَّامِ **فَانْجَرَدَا**

لَو أَنَّهَا مِنْ وَرَاء الرّومِ فِي **بَلَدٍ** مَا كُنْتُ اسكُنُ إلا ذَلِكَ **البَلَدَا**

في الأبيات السابقة رُدّتْ الأعجاز (فُقِدَا ،انْجَرَدَا ، البَلَدَا) على الصدور في تشكيلٍ تكراري (يفقد ، فقد) (انجردت ، انجرد) (بلد ، البلد) .

فالشّاعر رغم رحيل المحبوبة الذي أذهلهُ ما زال الوُدّ يملأ قلبه المفقود ، فالوُدّ موجود ، والقلب مفقود ، ففي الصدر يؤكد على ثبات الوُدّ بــ(لم) التي تجزم وتنفي فقدان الوُدّ ، وفي العَجْز يستدرك حالة الضياع ، ويؤكد فَقد قلبه ،ومدى الفاجعة التي لحقت به من جرّاء ذلك .

وفي البيت الثاني الذي بدأه بالاستفهام ليُعمّق إحساسنا بمأساته حيث لاجدوى من التحسر على العهد الجميل، فقد انجردت به الأيام وطوته الليالي ، والفعل انجرد فعل حسيّ يفيد معنى المباعدة بين شيئين)(2) ، وفي البيت الثالث يعيدنا إلى ارتباط مصيره بمصيرها، فهو لن يجد الاستقرار النفسي والمكاني ، وسيلاحقها أينما رحلت فيبدأ البيت بحرف الشرط (لو) الذي يفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط .

- (1) العباس بن الأحنف ، الدّيوان ، ص103 .

(2) عبدالله الميسري ، الصورة الفنية عند العباس بن الأحنف ، رسائل جامعية ،ص61 .

إنّ هذا النوع من التّكرار يُشكلُ دائرةً مغلقةً على المعنى ، مما يعكس تصوراً خاصّاً بالشّاعر الذي يُحس دوماً أنه يغلق ذاته على محبوبته فوز ، فالودّ محصورٌ عليها، والقلب يُفقد لفقدها، يرى أبو عَطَاء السِّندي أن الموت يبعد المرء عمن يحبهم، فيقول : [1]

فإنَّكَ لَمْ تَبْعَدْ على مُتَعَهِّدٍ بَلى كُلُ مَنْ تَحْتَ التُّراب بَعِيدُ

إنّه إيقاع حزينٌ شكله تكرار كلمتى (تَبْعَد، بَعِيد) في الصدر والعَجُز ، وفي الصدر ينفي البعد النفسي لكنه سرعان ما يتحول عن طريق حرف الجواب ليُثبت بُعْدَ مَنْ صار مدفوناً تحت التراب .

ويتكىء ديك الجِنّ الحِمْصيّ ، على هذا النوع من التّكرار ، فيقول :[2]

عَيْنَ الرَّقيبِ غَرِقْتِ فِيْ بَحْرِ العَمَى لا أَنْتِ لا بَلْ عَيْنُ كُلِّ رَقِيبِ

إنّ كره الشّاعر للرقيب الذي يفسد عليه لقاء محبوبته جعله يدعو عليه بالعَمى وراح يكرّر كلمة رقيب ليشفي ما في صدره من غِلٍّ تجاه من يراقبه .

ونلمح في ديوان أشجع السُّلمي توظيفاً للتصدير ، إذ يقول في مدح الرشيد: [3]

سِهَامُ المَوْتِ تَقْصِدُ كُلَّ حَيٍّ وَمَنْ ذَا لَيْسَ تَقْصُدُهُ السِّهَامُ

إنّ تكرار كلمة (سهام) في مطلع الصدر ، ونهاية العَجُز أكسب البيت دلالة تتناسب مع الموقف ، وهي التسلية عن الهَمِّ وعرض العزاء عن طريق القناعة الراسخة بقضاء الله ، فالموت رَصَدٌ لكل حي ، ولن يُفلت من قبضته أحد. فالموقف حزينٌ ، والنغمةُ الصادرةُ عن تكرار كلمة (سهام) حزينةٌ كذلك ، سواءً أسمينا هذا الفن توشيحاً أم ردَّ الصَّدْرِ على العَجُز .

ويتلذذُ العباس بن الأحنف بسماع الأحاديث عن (فوز) التى شغفته بحبها ، فها هو يستزيد سَعْداً حديثاً عن (فوز) قائلا : [4]

وَحَدَّثْتَنِي يَا سَعْدُ عَنْهَا فَزِدْتَنِي جُنُوناً فَزِدْنِي مِنْ حَدِيثِكَ يَا سَعْدُ

---

(1) ابن أبي الاصبع ، تحرير التحبير ، ص118 .

(2) ديك الجن الحمصي ، الدّيوان ، تحقيق مظهر الحجي ، وزارة الثقافة دمشق ، 1987 ط1 ، ص67 .

(3) أشجع السلمي ، الدّيوان ، ص258 .

(4) العباس بن الأحنف ، الدّيوان ، شرح مجيد طراد دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1993 ص11

لقد كرّر اسم سَعْد في الصدر والعَجُز متعانقاً مع أداة النداء(يا) لأنــه مــشتاق لسماع حديثه ، كما كرر الحديث بقوله (حدثتني ، حديثك) وكرر قوله (فزدتني ، فزدني) .لقد تأتّى إيقاع النغم من خلال جملة التّكرارات السابقة والتي جاءت علــى جميع مفردات البيت ، ومما زاد في نغمة الإيقاع تكرار الــضمير فــي(حــدثتني، زدتني، فزدني).

أما ابن الخياط فيتلذذ بسماع كلمة (اسقياني)؛ لأنها مفتــاح اللــذة حــين تُــدار الكؤوس،وتتثاقل الرؤوس ، فيقول :[1]

اسْــقِيانِي هُــدِيتُمَا مِــنْ كُمَيْــتٍ بِنْتِ عَــشْرٍ مَــشْمُولَةٍ اسْقِيانِي

وقد أفاد علي بن أبي طالب الأعمى من التصدير ووظفه في قصيدته المشهورة التي رثى فيها مدينة بغداد في فتنة الأمين والمأمون : [2]

وَذَاتِ حَلِيلٍ أَصْبَحَتْ وَهْــي أَيِّــمٌ وَتَبكِي عَلَيــهِ بِالــدُّمُوعِ البَــوادِرِ

تقول له : قَدْ كُنْتَ عِزًّاً وَنَاصِــراً فَغُيِّبَ عَنِّي اليَومَ عِزِّي ونَاصِــري

استثمر الشّاعر تكرار (عِزّاً وَنَاصِراً) في الصدر والعَجُز ليظهر مدى الذّل والهوان الذي لحق بالنساء ، بعد العزّ الذي كنَّ يعشْنهُ، مُفجِّراً طاقات الكلام ، من أجل تقديم الحالة النفسية التي عاشَها أهل بغداد في ظلّ الفتنة عن طريق التّكرار.

إن ردّ العجُز على الصّدر يوحي بحاجة المرأة إلى من يحميها ويرد عن عرضها فالتكرار بطريقة السلب والإيجاب، يوحي بالمفارقة بين الحالين قبل الفتنة وبعدها، والدلالات التي يحملها التكرار الأفقي كثيرة في ألفاظ قليلة ، وهذا ما جعل التكرار يقوم بدوره في بناء القصيدة .

---

[1] الأصفهاني ، الأغاني ، 210/14

[2] إبراهيم النجار ، شعراء عباسيون منسيون ، دار الغرب الإسلامي ، 146/4

2.2.2 الترديد :

(هو أن يُعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ثم يردَّها بعينها ويعلقها بمعنى آخر)[1]

وقد ورد هذا الفن في القرآن الكريم في قوله تعالى: {وَعْدَ اللَّهِ لا يُخْلِفُ اللَّهُ وَعْدَهُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ}{ يَعْلَمُونَ ظَاهِراً مِّنَ الْحَيَاةِ الدُّنيا وَهُمْ عَنِ الآخِرَةِ هُمْ غَافِلُونَ} [2]

وقوله تعالى: {لا تَقُمْ فِيهِ أبداً لَمَسْجِدٌ أسِّسَ عَلَى التَّقْوَى مِنْ أول يَوْمٍ أحَقُّ أن تَقُومَ فِيهِ فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أن يَتَطَهَّرُوا وَاللهُ يُحِبُّ المُطَّهِّرِينَ}" [3]

وربّما كان الترديد في حروف كحروف النداء ، وقد يكون في جمل كذلك ومن الأمثلة على ذلك قول أبي نواس: [4]

657144

صَفْرَاءُ لا تَنْزِلُ الأحزَانُ سَاحَتَهَا   لو مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّتْهُ سَرَّاءُ

في الشطر الثاني كرر أبو نواس (مَسَّهَا ، ومَسَّتْه). وقد جاء التّكرار ليعطي نغماً يناسب نشوة الشّاعر حين يشرب الخمر ، حتى لو أن الحجر مَسَّ الخمر لبعثَ فيه نشوةً وانشراحاً ، فالترديدُ جاء في عجز البيت ، ونجده يتكرر في الصدر كقول أبي نواس :[5]

دِيَارُ نُوارٍ مَا دِيَارُ نُوارٍ   كَسَوْنَكَ شَجْواً هُنَّ مِنْهُ عَوارِ

فقد ردَّد جملة (ديارُ نوارٍ) في صدر البيت ، مُتلذذا بذكر اسمها مُتشوقا لرؤية تلك الديار التي تسكنها (نوار).

ومن الترديد ما يرد في الصدر والعَجُز معاً كقول أبي نواس : [6]

قُلْ لِمَنْ سَادَ ثُمَّ سَادَ أبوهُ   قَبْلَهُ ثُمَّ قَبْلَ ذَلِكَ جَدُّه

---

[1] ابن أبي الإصبع ، تحرير التحبير ، ص254 .

[2] سورة الروم ، الأيتان 6، 7 .

[3] سورة التوبة ، 108 .

[4] أبو نواس الدّيوان ، ص243 .

[5] المصدر السابق ، ص 258 .

[6] المصدر السابق ، ص54 .

رأينا كيف أن العنصر الذي يتردد ، هو ذاته في المنزلتين ويكون في المنزلة الثانية غيره في المنزلة الأولى ، ففي الوقت نفسه كما في البيت السابق ، فقد كرر (ساد) مرة لممدوحه ومرة أخرى لأبيه ، وفي الشطر الثاني كرّر (قبل) مرة له وأخرى لجدّه من قبله ، وقد منح الترديد البيت الشعري قوةً تأثيرية ،وطاقة إيحائية فترديد الفعل (ساد) يوحي بتواصل السيادة للممدوح بالتوارث ، وهذا ما يعتقد صحته محمد الطرابلسيّ بقوله: (والعنصر المُردَّد أقوى من العنصر المفرد كما أن الترديد لا يخبّر ولكنه يُعبّر ، لذلك كان الكلام الذي يخضع للترديد كلاماً تأثيرياً).(1)

وقد أفاد العَكوّك (علي بن جَبَلة) من النغم المتمثل بالإحساس بالفخر تجاه ممدوحه حُمَيْد الطّوسيّ في البيت الآتي : (2)

صَوَّرَكَ اللهُ مِنْ مَجْدٍ وَمِنْ كَرَمٍ   وَصَوَّرَ النَّاسَ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ طِيْنِ

إنَّ تِكرار كلمة (صورك) في الصدر والعَجُز وما بينهما من فارق كبير في المعنى الذي اختاره دَلَّل على رفعة الممدوح فالمجد والكرم أصل نشأته ، ولولا الترديد لما استطاع الشّاعر أن يصل إلى هذه الصورة الرفيعة لممدوحه .

ويُكرر الحسين بن الضحاك كلمة (خد) حيث تحمل كل منها معنًى يختلف عن الآخر،إذ يقول : (3)

فَبِخَدَّيْـــــكِ لـلِرَّبِيـعِ رِيـــاضٌ   وَبِـخَـدَّي لِلـدُّمُـوعِ غـدِيـرُ

يرسم الشّاعر صورتين الأولى: صورة المحبوبة ؛ رمز الربيع المتجدد في الحياة والأخرى صورته الحزينة الباكية ، وشكّل هذا الترديد إيقاعاً حزيناً ، انعكس صداه على المعنى الذي أراده الشّاعر لإبراز حالته الحزينة يقول : (4)

رَأَيْتُــكَ يَـــا زَيْــدُ زَيْــدَ النَّــدَى   وَزَيْـــدَ الفَخَـــارِ وَزَيْــدَ الكَــرَمْ
تَزِيْـــدُ عَلَـــى نَائِبَـــاتِ الخُطُـــو   بِ بَــذْلا وَفِــي سابِغَاتِ الــنِّعَمْ

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي ، النص الأدبي وقضاياه ، ص128 .
(2)علي بن جبلة ، الديوان ، ص 82 .
(3)حماسة القرشي، ص259 .
(4)الخريمي، الدّيوان ، ص56 .

شدا الخريمي باسم (زيد) وملأ به الأسماع، ليزيده تفخيماً في النفوس ، فنسبه إلى النّدى والفخار والكرم . وهذا الترديد أسبغ على الممدوح صفاتٍ محببةً إلى النفس تلازمها رنةٌ موسيقيةٌ متوازنةٌ شكلت توازياً هندسياً لافتاً نظر المتلقي ومالئاً سمعه بهذا الإيقاع .

عمد نَاهِضُ بن ثُومَةَ إلى ترديد لفظة(خضاب) في قوله : [1]

وَقَدْ **خَضَّبُوا** وَجْهَ ابن عُلبَةَ جَعْفَرٍ **خِضَابَ** نَجِيعٍ لا **خِضَابَ** دِهَانِ

لعلَّ أول ما يطرق سمع المتلقي كلمة (خَضَّبوا) ثم تكرار كلمة خضاب في العَجز، وقد فجَّر الترديد طاقة الكلمة المكررة مما أعطى الصورة التى رسمها الشّاعر لخصمه قوةً تأثيريةً .

وهذا ما أشار إليه زهير منصور بقوله :(وهكذا يقوم التّكرار الصوتي والتوتر الإيقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفيّة في الكلمة) [2]

ويرى محمد الهادي الطرابلسيّ (أن قوام الترديد الطاقة التأثيرية لا الطاقة المفهومية وأن الترديد ليعمل المعنى وحده ، لا في الأصوات ، حتى وإن صحب ترديد المعنى ترديد صوت ، فليس في النص عنده إلا المعنى)[3]

وهذا الأمر يتفق مع التّكرار الأفقي ، لأنه تكرارٌ للكلمات داخل البيت الشعري فالموسيقا لا تكون بالإيقاع نفسه الذي ينتج عن التوازي، أو تكرار البدايات ، أو تكرار اللازمة أو الأشطار. فالإيقاع والجَرْس الموسيقي يلزمه تكرار عمودي ليكثف الموسيقا ، المنبعثة من تكرار الحروف أو الأسماء أو الأفعال .

إن دلالة الحروف التي اختارها الشاعر لرسم صورة خصمه جاءت قويةً ،لأن الحروف ذات جرْسٍ قويّ (فالخاء والضاد والباء) حروف انفجارية تحمل دلالة اللون الأحمر ، لون الدم وتتعاضد مع كلمة(نجيع) وقد جاء تكرارها ليؤكد عمق الدلالة التأثيرية .

---

[1] إبراهيم النجار، شعراء عباسيون منسيون ، ص179 .

[2] زهير المنصور، التّكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، ص7 .

[3] محمد الهادي الطرابلسي ، النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتارا ، ص128 .

لقد تفنن الشعراء في العصر العباسيّ الأول في استخدام التّكرار وجعلوه (تناغماً يربط الألفاظ ببعضها؛ بصيغةٍ هي أشبه بالصيغ الخطابية) [1]

فالتكرار يتبدى بشكل جليّ في شعر العصر العباسي الأول ، إذ استخدمه الشعراء في أشعارهم ، ويعود ذلك لشعورهم بوظيفته التوكيدية للمعنى والصورة وطبيعة البناء المعماري للقصيدة ، من حيث الشكل ،وهندسة القصيدة (فالمثير في التكرار إذن على الإطلاق إما أن يعود على الإيقاع ، وإما أن يعود على موضوعه) [2].

---

(1) ماهر مهدي ،جرس الألفاظ ودلالتها ،ص244 .

(2) عز الدين على السيد ، التكرار بين المثير والتأثير ، ص85 .

3.2.2 التعديد :

هذا النوع من التّكرار يدخل ضمن الترديد، سماه بعض البلاغيين سياق الأعداد كما ورد في أنوار الربيع لابن معصوم: (وهو إيقاع وأسماء مفردة على سياق واحد فإن روعي في ذلك ازدواج أو تجنيس، أو مطابقة، أومقابلة، أو نحوها ، فذلك الغاية في الحُسِن) [1] ومما ورد منه في التنزيل قوله تعالى:(**ولنبلونكم بشئ من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين**) [2] وقوله تعالى: :(**هو الله الذي لااله الاهو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر**).[3]

أما في شعر العصر العباسيّ فقد تفننوا في هذا النوع وزينوا به أشعارهم يقول:[4]

يَا خَاتمَ المُلْكِ ياسَمْعِي ويا بَصَرِي   زُورِي ابن عَمِّكِ أو طيبِي لَهُ يَزُرِ

وقوله:[5]

أبِيْتُ والحِبُّ فِي سَمْعِي وفِي بَصَرِي   وفِي لِسَانِي وأطرافِي وآثَارِي

راح بشّار ينشر سياقات متعددة تظهر مدى تملك الحُبِّ لجوارحه ؛ أدت إلى انتشارٍ موسيقيّ في البيت كلّه ؛ والسياقات هي التّكرارات المتلاحقة التي تُعبر في الوقت نفسه عن انتشار لوعة الحب التي تهز كيانه .

يجسد الشاعر مشاعره التي تضج بالشكوى والحزن من صدّ المحبوبة وهجرانها، إذ يقول: [6]

أشْكو إِلَيْكِ الذي بِي يامُعَذِّبَتي   ومَا أُقَاسي ومَا أَسْطِيعُ أنْ أصِفَا
يَاهَمَّ نَفْسي ويَاسَمْعي ويابَصَرِي   حتَّى مَتَّى حُبُّكُمْ بالقلبِ قَدْ كَلِفَا

---

[1] ابن معصوم ، أنوار الربيع في أنواع البديع ، 6- 128 وانظر ابن قيم الجوزية ،(الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ص164

[2] سورة البقرة، الآية 155

[3] سورة الحشر، الآية 27

[4] بشّار بن برد ، الديوان 242/3

[5] المصدر السابق ، 162/3

[6] العباس بن الأحنف ، الدّيوان ، ص184

فالنداءات المتكررة ومخاطبة المحبوبة التي وضعها موضع السمع والبصر هي ترديدٌ لهمومه التي يفيض بها قلبه ، يريد من خلالها إظهارما آلت اليه حاله.

فالمحبوبة هي همة الأول، وهي سمعه وبصره، فجاء النداء الحزين المتكرر معبراً عن حالته النفسية المنكسرة.

ومن يقرأ قصيدة الشّاعر علي بن أبي طالب الأعمى *يعيش أجواء الحزن التي خيمت على أهل بغداد في فتنة الأمين والمأمون وهذه القصيدة تشبه إلى حد كبير قصيدة الخريمي في الموضوع ذاته ويتوقف عند فن التعديد ، إذ يقول : [1]

أبغدادُ يادَارَ المُلُوكِ ومُجْتَبَى صُنُوفِ المُنَى يَا مُسْتَقَرَّ المَنَابرِ
ويَاجَنَّةَ الدُّنيا ويَامَطْلَبَ الغِنَى وَمُسْتَنْبَطَ الأموالِ عِنْدَ المَتَاجِرِ

إنَّ التحسر على بغداد ملمح واضح ، يبعث الأسى في النفس ، اتكأ الشّاعر على النداء في تعديد محاسن بغداد قبل الدمار الذي لحق بها ، مما أعطى السامع إيقاعاً متردداً يتناسب مع التحسر.

أما دعبل الخزاعي فقد وظَّفَ هذا الفن ليظهر مدى تميزه عن قومه فيقول : [2]

قَومٌ جَوادُهُمُ فَرْدٌ وفَارِسُهُمُ فَرْدٌ وشَاعِرُهُمْ فَرْدٌ إذا نُسِبَا

فهو فرد بين أقرانه وأبناء عشيرته ، في الجود ، والفروسية ، والشّاعرية. إنّ تكرار (فَرْدٌ) ثلاث مرات متعالقة بصفاته التي لجأ إلى تعدادها بصيغ متشابهة (جوادهم فارسهم ، شاعرهم) ففي التعديد تأكيدٌ على صفاته ، التي تفرَّد بها كما يرى ، وقد شكل التّكرار الأفقي لتلك الجمل المتساوية نغمةً أرادها الشّاعر لتتناسب مع نشوة الافتخار بالنفس .

---

* هو علي بن ابي طالب الأعمى ، من شعراء القرن الثاني الهجري ،سكن بغداد وكان أعمى ، له أشعار في الفتنة التي حلت ببغداد سنة 196

(1) إبراهيم النجار ، شعراء عباسيون منسيون ، دار الغرب الإسلامي ط، 19 ، 4\ 146

(2) دعبل الخزاعي ، الدّيوان ، ص40

ويتخذ الشّاعر نَاهِضُ بن ثُومة الأبيات الآتية مَطيَّةً للمفاخرة بقومه والإشادة بمآثرهم معتمداً على إيقاع أسماء مفردة كما في قوله : [1]

أَلَــيْسَ نَبِــيُّ اللهِ مِنَّـــا مُحَمَّــدٌ وَحمْــزَةُ والعبَّـــاسُ والعُمَـــرانِ

وَمِنَّا ابنُ عَبَّاسٍ ومنَّا ابنُ عَمِّـــهِ عَلـــيٌّ إمـــامُ الحَـقِ والحَــسَنَانِ

وعُثْمَانُ والــصِّدِّيقُ مِنَّـــا وأَنَّنَـــا لَــنَعْلَمُ أَنَّ الحَــقَّ مَـــا يَعِـــدانِ

ومِنَّا بَنُو العَبَّاسِ فَضْلاً فَمَنْ لَكُــم هَلُمُّـــوهُ أو لا يَــسْنُطِقَنَّ يَمَـــانِ

إنّ تكراره لهذه الأسماء يوحي للقارئ بأصالة قومه ، وبمدى الحقد الذي ملأ قلبه على نافع بن أشعر الحارثي الذي هجا قبائل قيس. ويعمد الباهلي إلى تكرار ذكريات الماضي قائلاً [2]

أبكِي الــشَبَاب لنُــدْمَانٍ وغَانِيَـــةٍ وللمَغَـــانِي وللأَطْــلالِ والكُتُـــبِ

وللِصَّرِيخِ وللأَجَـــامِ فِـــي غَلَـــسٍ ولِلْقَنَا السُمْرِ والهِنْدِيَّـــةِ القُــضُبِ

ولِلْخَيالِ الذي قَدْ كَـــانَ يَطْرُقُنِـــي ولِلْنَـــدَامَى ولِلَّـــذَاتِ والطَـــرَبِ

إنّ حزن الشّاعر على شبابه وتحسره على ذهابه، أفقده صوابه وراح يكرر كل مقومات الشباب وما فيها من متع. وتظافرت الأبيات الثلاثة ذات الأنساق المتعددة لترسم لنا نفسية الشّاعر المتعبة حين هجم عليها المشيب فجاءت الأبيات لوحةً حزينةً بدأها بالبكاء على الشباب بإيقاع شجي يتلاءم مع نفسيته الحزينة ونبقى مع الباهلي في تعداده صفاته ، فيقول : [3]

وقَضَى عَلَيَّ بِظَاهِرٍ مِنْ كِسْوَةٍ لَمْ يَدْرِ مَا اشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ ثِيَابي

مِـــنْ عِفَّـــةٍ وَتَكَـــرُّمٍ وَتَجَمُّـــلِ وَتَجَلُّـــدٍ لِمُـــصِيبَةٍ وَعِقَـــاب

لم ينقطع الإيقاع في البيت الثاني، بل ظَلّ مستمراً من صدره وحتى عجزه ،لأن الشّاعر قصد هذا التّكرار ليرغم القارئ على مواصلة قراءة البيت للاطلاع على صفاته دون توقف .

---

(1) إبراهيم النجار ، شعراء عباسيون منسيون ، 1 / 178

(2) محمد بن حازم الباهلي ، الدّيوان ، تحقيق: محمد خير البقاعي ، دار قتيبة دمشق ، 1982 . ص38

(3) المصدر السابق ، ص 35

ويلجأ أبو تمّام للتّعديد في هذين البيتّين ، فيقول :[1]

وَزِيرُ حَقٍّ وَوَالِي شُرطَةٍ وَرَحَا   دِيوانُ مُلْكٍ وَشَيْعِيٌّ ومُحْتَسِبُ

كالأرْحَبِيِّ المُذَكِّي سَيْرُهُ المَرَطَى   وَالوَخْدُ والمَلْعُ والتَّقْرِيبُ والخَبَبُ

استطاع أبو تمّام أن يحشد خمساً من الصفات التي تجتمع في ممدوحه ، وتتظافر لإصلاح المُلك كما تجتمع في (الأرحبي) وهو النَجيب من الإبل .

إنّ تعديد هذه الصفات المتلاحقة لممدوحه تُدلل على قدرة الشّاعر على الإبداع والابتكار ، بخمس صفات للإبل النجيبة في سيرها . لقد أضفى تعداد هذه الصفات في البيتين إيقاعاً يَشُدّ المتلقي إلى مواصلة تعرف صفات الممدوح وما يقابلها من صفات فحل الإبل .

ويبقى أبو تمّام واقعاً تحت تأثير التعديد في القصيدة ذاتها ليبين لنا براعته، فيقول:[2]

الجِدُّ والهَزْلُ فِي تَوشِيعِ لُحْمَتِهَا   والنُبْلُ والسُّخْفُ والأشْجَانُ والطَرَبُ

ويأتي تعديد الصفات الستة في البيت السابق دليلَ قوةٍ وبراعةٍ ،إذ أقام قصيدته على الضدّيّة ؛ فكأنه يقول : تصرفت في هذه القصيدة بجدٍّ وهزلٍ ، فيها طرب لمن مدحْت ،وحزنٌ لمن ذممْتُ ، إن النغم الذي يظهر في البيت قد وسع الدلالة المعنوية التي أرادها الشاعر.

وفي هذين البيتين نجد بشّاراً يعدد صفاتِ السفينة ويوردها متتالية دون فواصل،وقد أحدث تعدادها إيقاعاً موسيقياً متلاحقاً يلفت انتباه المتلقي ، فيقول:[3]

مِنْ سَبْعَةٍ فَإذا أَنْشَأْتَ تَحْسُبُهَا   وَفَّاكَهَا كَمَلاً فِي كَفِّكَ العَدَدُ

السَّمْرُ والنَّجْرُ والنَّخَّارُ يَقْرَعُهَا   والفَقْرُ والقِيْرُ والألْوَاحُ والعَمَدُ

وقد اعتمد الشاعرفي ترديده على مخزونه الثقافي في تعديد هذه الصفات المتلاحقة

- (1) أبو تمّام ، الدّيوان ، 1 / 247 .

(2) المصدر السابق ، 1/ 258.

(3) بشار بن برد ، الديوان ، 285/2. السمر : موضع المسامير ، النجر : قطع الخشب ،النخار :الذي يفرغ وسط الخشب ، الفقر : مؤخر السفينة ،القير : الزفت ، العمد : أجزاء دفتي السفينة

4.2.2 تشابه الأطراف :

عرفه البلاغيون بقولهم (إعادة لفظة القافية في أول البيت الذي يليها) [1] ويرى أحمد الهاشمي أن تشابه الأطراف نوعان : الأول أن ينظر الناظم أو الناشر إلى لفظة وقعت في آخر المصراع الأول , أو الجملة , فيبدأ بها المصراع الثاني , أو الجملة التالية . كقوله تعالى: : ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ [2]

وقد ورد في النظم في نطاق محدود، ومنه قول أبي تمام: [3]

هَوًى كَانَ خِلْساً إِنَّ مَنْ أَبرَدَ الهَوَى   هَوًى جُلْتُ فِي أَفْيَائِهِ وَهْوَ خَامِلُ

أمّا الثاني: فهو إعادة لفظة القافية في أول البيت الذي يليه كقول أبي نواس : [4]

خُزَيْمَــةُ خَيْــرُ بَنِــي خَــازِمٍ   وخَــازِمٌ خَيْــرُ بَنِــي دَارِمِ

وَدَارِمٌ خَيْــرُ تَمِــيْمٍ ومَــا   مِثْــلُ تَمِــيْمٍ فِــي بَنِــي آدَمِ

وهذا النوع من التّكرار(يعين في إيجاد رابط بين الأبيات، ويسهم بفاعلية في ترابطها وتلاحمها) كما يرى موسى ربابعة. [5]

وقد استخدم شعراء العصر العباسيّ الأول هذا النوع من التّكرار لما له من إيقاع , ونغمة موسيقية يحدثها التّكرار , إضافة إلى التلاحم بين القصيدة .

لتشابه الأطراف مزيّة الحرص على تسلسل القصيدة كما نظمها الشّاعر , ومعرفة مدى اكتمال النصّ الشعريّ ، ولاشكّ أنّ المتلقي يثيره هذا النوع من التّكرار الأفقي، ويبقى على اتصال وثيق بين أبيات القصيدة في نهايتها وبدايتها، وهذا يشد انتباهه , ويغريه بمواصلة قراءة الأشعار والتأثر بموسيقاها المنبعثة من

---

(1) ابن أبي الإصبع , تحرير التحبير , 118 وانظر أحمد الهاشمي , جواهر البلاغة , ص291

(2) سورة النور , الآية 35

(3) أبو تمّام ،الدّيوان ،3 /112

(4) أبو نواس , الدّيوان ص 125

(5) موسى ربابعة , قراءات إسلوبية في الشعر الجاهلي , ص42

تكرار الكلمات التي تزيّن الأطراف ، وتشابه الأطراف يشعر المتلقي بقدرة الشّاعر على اختيار البدايات والنهايات ، ولا ننسى التوازي الذي يتشكل من خلال تكرار الكلمات والحروف.

نظم أبو تمّام قصيدةً؛ بناها على تشابه الأطراف يمدح فيها أبا دُلف مطلعها :(1)

أَشَاقَكَ بالحَبْلَيْنِ حَبْليّ عَوَارِضٍ جِمَائِلُ تَخْدِي فَوقَهُنَّ **خُدُورُ**

خُدُورٌ عَلَىْ بُزْلٍ تَرَامَى كَأَنَّهَا قَرَاقِيْرُ فِي مَوْجٍ زَفَتْهُ **دَبُورُ**

دَبُورٌ خَرِيْقٌ أو كَأَنَّ حُدُوجَهُمْ نَخِيْلُ عَنَاً لاحَتْ بِهِنَّ **بُسُورُ**

بُسُورٌ غَذَاهَا المَاءُ يُسْتَنُّ تَحتَهَا مَدَافِقُ أو شَالٍ لَهُنَّ خَرِيْرُ

ثم يواصل هذا النوع من التّكرار إلى أن يصل إلى مدح قبيلة أبي دُلف، فيقول : (2)

أَمِيْرٌ عَلَيْنَا ثَبَّتَ اللهُ مُلْكَهُ فَلَيْسَ لَهُ فِي العَالَمِينَ **نَظِيرُ**

نَظِيرٌ يُجَارِيهِ إلى غَايَةِ العُلَى فَكَيفَ وفِي يُمْنَى يَدَيْهِ **بُحُورُ**

بُحُورُ نَدَى فَاضَتْ عَلى مَنْ يَنُوبُهُ فَأَضْحَى عَلى مَحَلِّ الزَّمَانِ يُجِيرُ

جاء تشابه الأطراف يحمل نغما موسيقيا، ويشكل توازياً متواليا منتظما،ولكن الصنعة فيه واضحة . وتسيطر الفكرة على ابن الدّمينة في بائيّته ، فيقول : (3)

يَقُولُونَ لايُمْسِي الغَرِيبُ بأَرضِنَا وأَيْدِي الهَدَايَا إِنَّنِي **لَغَرِيبُ**

غَرِيبٌ دَعَاهُ الشَّوقُ فاقْتَادَهُ الهَوَى كَمَا قِيدَ عَوْدٌ بِالزِّمَامِ أَدِيبُ

كرر الشّاعر كلمة (غريب). وفي هذا التّكرار رد العَجُز على الصدر ؛ لأن الشّاعر مسكون بالوحدة والغربة ، فجعل مرتكز البيت كلمة (غريب) ليؤكد نغم القافية الذي شاع في القصيدة ، ثم كرر قافية البيت الأول في صدر البيت الثاني،

---

(1) أبو تمّام ، الدّيوان، 4/ 657

(2) المصدر السابق، 4/ 661

(3) ابن الدمينة ، الدّيوان ، 185

وهذا التّكرار(يفيد في إيصال قوة النغمة واستمراريتها إلى السامع) [1] .

إنّ تكرار جزءٍ من عجز البيت في صدر البيت الذي يليه (دلالة على قدرةٍ عارضة للشاعر وتصرّفه في الكلام ، وإطاعة الألفاظ له ، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع فإن معنى الشعر يرتبط به ويتلاحم) [1]. ومن النوع الثاني قول أبي العتاهية [2]:

كُلُّ امــرىءٍ فــي شَــأنِه يُرَقِّــعُ   وَالرَّقْــعُ لا يَبْقَــى وَلا المُرَقِّــعُ

في هذا النوع من تشابه الأطراف دلالة تأثيرية، إذْ ختم الصدر بكلمة (يرقعَ) وبدأ العَجُز بكلمة (والرَّقْعُ) وبهذا تشابهت الأطراف داخل البيت الواحد وتعاضد تشابه الأطراف مع التصدير ، ليعبران عن فكرة الشّاعر وما توحية من نقص في هذه الدُّنيا التي اتسع الخرق فيها على الراقِع كما يرى أبو العتاهية .

ويطالعنا عمرو الورّاق ، بقصيدة في رثاء بغداد، يقول فيها : [3]

لَمْ يَبْـقَ فــي بَغــدادَ إلا امــرُؤٌ   حالَفَــهُ الفَقْــرُ كَثِيــرُ العِيــالِ

لا أُمَّ تَحْمِــي عَــنْ عيالِهــا وَلا   خالَ لَهُ يَحْمِــي وَلا غَيْــرَ خــالِ

لَيسَ لَــهُ مَــالٌ سِــوَى مِطْــرِدٍ   مطــردة فــي كَفِّــهِ رَأسُ مَــالِ

لقد كرر كلمة (مطرد) مرتين في نهاية الصدر وفي بداية العَجُز ، فجعلها بؤرة الارتكاز ، ليظهر مدى فقْرهِ ، وقلة ذات اليّد . يقول ربيعة الرقّيّ : [4]

حبّــــذا الرَّقّــــةُ دَارًا وَبلَــــدْ   بَلَــدٌ سَــاكِنُهُ مِمَّــنْ تَــوَدْ

نلمح تكرارًا لكلمة (بلد) في البيت ، إذ كانت مرتعا لطفولته ، ويرى فيها مدارج الشباب وذكريات الماضي ، وفي الثانية يركز على مكمن العشق ومحطّ الأنظار الرقّة ،موطن المحبوبه .

---

[1] ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ودلالتها ،ص245

[1] ابن معصوم ، أنوار الربيع في أنواع البديع ، 3 /50

[2] أبو العتاهية أشعاره وأخباره ص460

[3] إبراهيم النجار ، شعراء عبّاسيون منسيون ، 4 /141 (المطرد : الرمح ، والمطردة:الخرقة من القماش)

[4] ربيعة الرّقي ،الديوان ، ص77 .

فقد أعطى تشابه الأطراف نغماً رائعاً لاسيما وإنّ(بلد)ذات حروف انفجاريّة قوية (الياء ، الدال) وهذا يتلاءم مع حبّه الشديد للرقّة بلد المحبوب , فالعشق عشقان , عشق الأرض، وعشق المحبوبة.

ويفيد مسلم بن الوليد من تشابه الأطراف في هجاء سعيد بن سالم، إذ يقول : [1]

دُيونُكَ لا يُقْضَى الزّمانَ غَرِيمُها   وبُخلُكَ بُخْلُ الباهليِّ **سَعِيدِ**

سَعيدُ بنُ سلم الأمُ النّاسِ كُلِّهِم   وما فَوقَهُ مِنْ لُؤْمِهِ **بِبَعِيدِ**

لقد عمل التّكرار على توسعة الدلالة التى أرادها الشّاعر من هجائة لسعيد بن سلم , إذ ضرب له مثلا يعرفه غالبيه الناس لشهرته , وزاد على صفاته بعض الصفات الأخرى المتعلقة به وبقومه .

لاحظنا كيف أن تكرار جزء من عجز البيت في صدر البيت الذي يليه، يؤكد نغم القافية ،ويصله بنغم البيت التالي، فتصبح القصيدة سلسلة متصلة الحلقات، تتصل ببعضها في تكرار أفقي من جهة،وعمودي من جهة أخرى، فهو يجمع بين نوعين من التكرار.

أمّا على صعيد الإيقاع فالنغم موصولٌ في القصيدة، مما يحفز المتلقي لمواصلة التلقي، محاولاً الوقوف على قدرة الشاعر الإبداعية.

---

[1] مسلم بن الوليد ،الديوان ، ص271

5.2.2 المجاورة :

(المجاورة تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها ، من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يُحتاج إليها)[1].

وقد أجمعت المعاجم العربية على تحديد المفهوم المتعلق بالجوار وحسنه ، ويرى الزمخشري(أن المجاورة هي حسن الجوار) [2].فمن الدلالة جاء الاسم.

ونلمح من خلال المعاني اللغوية التى أوردتها المعاجم للمجاورة ،التشكيل البنائي وما تحمله من دلالات إيحائية ونفسية ،وهذا يقودنا إلى حقيقة تظهر بوضوح في التّكرار الأفقي ، وهي ارتباط نوع التّكرار بفضاء البيت الشعري فالصدر والعَجُز هما مسرح التشكيل التّكراري في البيت الشعري فكلما تباعدت الكلمات المكررة أو تقاربت كلمّا تَحدّد النوع البلاغي أو البديعي في البيت .

وهذا التّكرار المتعمد من قبل شعراء العصر العباسيّ الأول يرتبط بدلالات مختلفة ، ويرى محمد عبد المطلب (إن تعميق الدلالة يعتمد على التعبير عن فكرتين بلفظ واحد ، بحيث تتحدد طبيعة كل لفظة عن طريق الاستعمال الذي آثره الشّاعر ،وهو بذلك يضيف إلى النمط المعجمي لونًا من العمق عن طريق قدرته في الاختيار أولاً ، والتوزيع ثانيًا، فنجد العمق مؤديًا إلى كثافةٍ دلالية).[3]

ومن الأمثلة على المجاورة في شعر أبي تمّام قوله : [4]

إنّــا أتيْنَــاكُمْ نَــصُونُ مَآربــاً   يَسْتَصْغِرُ الحَدَثَ العَظِيْمَ عَظِيمُهَــا

إنّ تجاور كلمتي (العَظِيْمَ عَظِيمُهَا) أدّى إلى كثافة الدلالة إذ إنّها توحي بملازمة العظماء للأحداث العظيمة ؛فهم أهل لحلّها ، يستصغرونها ويرون أنفسهم اكبر منها.

لقد شكلت المجاورة، بما فيها من تقديم وتأخير رؤية الشاعر الافتخارية تجاه ممدوحيه بما يتناسب مع جلال قدرهم .

---

(1) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، 466.

(2) الزمخشري ، أساس البلاغة ، مادة (جَوَر) ، ص67 .

(3) محمد عبد المطّلب ، التّكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ ، ص51 .

(4) أبو تمّام ، الدّيوان ،3 /272.

ويلجأ مسلم بن الوليد للمجاورة تقوية للمعنى لما في البيت الآتي: [1]

أَتَتْكَ المَطَايَا تَهْتَدي بِمَطِيَّةٍ   عَلَيْهَا فَتًى كَالنَّصْلِ يُؤْنِسُهُ النَّصْلُ

إذ يكرر كلمة (النَّصل) في عجز البيت لتحمل دلالة القوة ، فهو كنصل الرمح أو السيف ، وسيفه يزيده عزماً ومضاءً ، فالمجاورة هي التي كثفت دلالة القوة في البيت ونلمح مجاورةً في عجز البيت التالي عند أبي تمّام ، إذ يقول : [2]

وَرَعُوا الزَّمَانَ وهُمْ كُهُولٌ جِلَّـةٌ   وَسَـطَوْا عَلَـى أَحْدَاثِـهِ أَحْـدَاثَا

حرص أبو تمّام على تكرار (أحداث) ليظهر صورة ممدوحيه على أكمل وجه ، فهم خبروا الزمان وأحداثه رغم حداثة سنِّهم ، فالمجاورة بين الكلمتين أحدثت نغمةً موسيقيّةً وعمّقت الدلالة المعنوية في البيت.

ونرى في بيت الباهلي تكراراً لكلمة الإخوان، قال الباهلي: [3]

وإِنَّ مِنْ الإخوانِ إخْوانَ كَشْرَةٍ   وإخْوانَ حَيَّاكَ الإلهُ ومَرْحَبَا

جَوَادٌ إذا استَغْنَيْتَ عَنْهُ بِمَالِهِ   يَقُولُ إِلَيَّ القَرْضُ والقَرْضَ فَاطلُبَا

إن تكرار كلمة (إخْوانَ) ثلاث مرات فيها إظهارٌ لحقيقة الأخوّة التي يفندها الشّاعر في البيتين السابقين ، فالإيقاع المتصاعد في البيت شكله تجاور الكلمات المكررة التي جعلت كلمة الإخوان مرتكزاً صوتيًا في البيت، وختم البيتين بتكرار كلمة (القَرْضُ) لأنها من لوازم الأخوة الحقّة التي تُبنى على المشاعر الصادقة .

ويكرر على بن جبلة كلمة (العيد) مرتكزاً على المجاورة ليظهر ممدوحه بأجمل الصفات، فيقول: [4]

فَكَانَ لأهْلِ العِيدِ عِيدٌ بِنُسكِهِمْ   وَكَانَ حُمَيْدٌ عِيْدَهُمْ بِالمَوَاهِبِ

فالناس يتطلعون إليه بشوق ولهفة فهو عيدهم المرتقب الذي يدخل الفرحة إلى قلوبهم ، فقد وسعت علاقة المجاورة بين الكلمتين مدى الدلالة النفسية التي توحيها كلمة العيد المكررة.

---

(1) مسلم بن الوليد ، الدّيوان ص263 .

(2) أبو تمّام ، الدّيوان ، 1/ 315

(3) محمد الباهلي ، الدّيوان ، ص31

(4) علي بن جبلة ،الديوان ، ص 49

ونبقى مع علي بن جَبَلة في هذه المجاورة لكلمتي (الخَطْبُ)، يقول : [1]

حِمَامٌ رَمَاهُ مِنْ مَوَاضِعِ أَمْنِهِ حِمَامٌ كَذَاكَ الخَطْبُ بالخَطْبِ يُقْدَعُ

لقد كرّر كلمة (حِمَامٌ) رادّاً العَجُز على الصّدر ،وكرر الخطب مستخدمًا المجاورة كي ترتبط الدلالة اللفظية بالدلالة المعنوية ، وشجاعة الممدوح تجعله يعيش الخطوب التي تجلب له الموت رغم الحذر ، ويكرر الكلمة نفسها في بيت آخر إذ يقول : [2]

وَسَيفُ أَميْرِ المُومِنِيْنَ ورُمْحُهُ وَمِفْتَاحُ باب الخَطْبِ والخَطْبُ أَفْظَعُ

إنّ شجاعة الممدوح جعلته ملازما للخطوب الفظيعة المخيفة فجاء تكرار المجاورة معبرا عن تعامل الممدوح مع الخطوب العظيمة .

أمّا بشّار بن برد فقد اهتم بالمجاورة ، وكرر بعض الكلمات كقوله : [3]

والجَدُّ لَيْسَ بِزائِدٍ فِي رِزْقِ مَنْ يَسْعَى وَلَيْسَ بِنَائِمٍ عَنْ نَائِمِ

يؤكد الشّاعر قضية هامة وهي أن الحظ لايزيد في الرزق ، مهما سعى الإنسان ، ولن يفوت الإنسان رزقُه ، لأنّ الله قد تكفل به.

جاءت المجاورة توكيداً لتلك القضية المتعلقة بالرزق ، والتي حسمها القرآن الكريم بقول الله عزّ وجلّ : {وَفِي السَّمَاء رِزْقُكُمْ وَمَا تُوعَدُونَ} {فَوَرَبِّ السَّمَاء وَالأَرْض إِنَّهُ لَحَقٌّ مِّثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنطِقُونَ} [4].

ويكرر بشار كلمتي(الناس والدار) بطريقة المجاورة في قوله:[5]

فَمَا النَّاسُ بالنَّاسِ الّذِيْنَ عَهِدتَهُم وَلا الدَّارُ بالدَّارِ الّتي كُنْتُ أَعْرِفُ

شكل تّكرار الكلمتين توازيًا ، والتوازي شكل إيقاعًا ونغماً واضحين في البيت لاسيما تكرار (النَّاسُ) وما فيها من حروف صفيرية زادت الجَرْس الموسيقي في البيت .

---

(1) علي بن جبلة ، الدّيوان ، ص81 . (الحمام : الموت ، يُقْدَعُ : يُكَفُّ)

(2) المصدر السابق ، ص82 .

(3) بشّار بن برد ، الدّيوان ، 4\186 .

(4) سورة الذاريات، الآيتان : 22– 23.

(5) بشّار بن برد ، الدّيوان 1 /159.

وفي هذا البيت يتصاعد إحساس الشاعر بكره الشيب فيقول: [1]

الشّيْبُ **كُرْهٌ** وكُرْهٌ أنْ يُفَارِقَنِي أَعْجِبْ بشيءٍعلى البَغْضاءِ مَوْدُودِ

يبدع بشار في رسم هذه الصورة التي يمتزج فيها الحب بالكراهية، فجاءت المجاورة بتكرار كلمة (كُرْهٌ) لتؤكد الفكرة،ويتعمق في فكرته حتى يتوصل إلى أن الشيب يعني الموت ،فيقول : [2]

يَمْضِي الشّبَاب وَيَأْتي بَعْدَهُ خَلَفٌ والشَّيْبُ يَذْهَبُ **مَفْقُوداً بِمَفْقُودِ**

يتحسر الشّاعر على شبابه؛ لأن الشيب نذير الموت، فالمجاورة في كلمتي (مفقود) يشعر بالحزن الذي يوحي به التّكرار، وحرف المد(الواو) يدلل على طول حزنه.

وتتجلّى المجاورة في بيت محمّد الباهليّ، إذ يقول :[3]

وَلِي فَرَسٌ **لِلحِلْمِ بِالحِلْمِ** مُلْجَمٌ وَلِي فَرَسٌ **لِلْجَهْلِ بِالجَهْلِ** مُسَرَجُ

التّوازي ملمحٌ ظاهرٌ في البيت إذ يقوم على التّرديد والمجاورة ، والتّضادّ والصّيغ وكلّ هذه التّكرارات أعطت للبيت نغمةً إيقاعيةً ، استطاع الشّاعر من خلالها أن يقدّم مفتاحاً لشخصيته ويؤكّد ذلك قوله : [4]

فَمَنْ شَاَءَ **تَقْوِيمِي** فَإِنِي **مُقَوَّمٌ** وَمَنْ شَاَءَ **تَعْوِيجِي** فَإِنِي **مُعَوَّجُ**

فهو حليم في مواطن الحلم،جهول في مواطن الجهل وهذا ما استطاع التّكرار الأفقي أن يظهره بوضوحٍ عن طريق اتّساق النّغم والإيقاع،والدلالة المعنوية في البيتين.

أمّا اشجع السّلَميّ فيكرر كلمة (الشّمس) في مدح طاهر بن الحسين :[5]

أَتَى مِنْ طُلُوعِ **الشَّمْسِ كَالشَّمْسِ** أَطْلَعَتْ لَنَا وَجهَهَا الأعلى عَلَى كُلِّ نَاظِرِ

لقد كرّر كلمة (الشّمس) بصورةٍ متجاورةٍ ، لأنّ ممدوحه والشّمس صنوان في الرفعة والضياء ، وقد تظافرت التّكرارات في البيت (طلوع ، اطّلعت ، والشمس) لتشكيل جَرْسٍ موسيقيٍّ هادىءٍ في البيت يتناسب مع مكانة الممدوح .

---

(1) بشّار بن برد ، الدّيوان ، 4/ 45 .

(2) المصدر السابق ، 45/4 .

(3) محمد بن حزم الباهلي ، الديوان ، ص 43

(4) المصدر السابق ، ص 43 .

(5) أشجع السلمي ، الدّيوان ، ص212 .

ويرى جورج طراد(أنّ تكرار المجاورة يعمّق الدلالة ، ويكثّف الإيقاع، وأنّ التّكرار الفني بعصاه السّحرية على النّحو الوظائفي الدّلالي ، لا تعود تعني ذاتها فقط في شكل مسطّحٍ بل تعنى أبعد من ذلك بكثير)[1]. ويركّز مسلم بن الوليد على المجاورة فيوردها في بعض أبياته الشّعرية.ومنها قوله : [2]

يُغْشِي المنَايَا المنَايَا ثُمَّ يفْرُجُهَا عَنْ النُفُوسِ مُطِلاّتٍ علْى الهَبَلِ

يرتبط التّكرار الأفقي الوارد في البيت المجاورة اللّفظيّة والدّلالية ففي تكراره لكلمة(المنايا)إيحاءٌ بتلاطمِ المنايا في المعركة وقرب الموت، وقوله : [3]

يَلْقَى المَنِيَّةَ فِي أَمْثَالِ عُدَّتِهَا كَالسَّيْلِ يَقْذِفُ جُلمُوداً بِجُلمُودِ

في تكراره كلمة(جلمود) دلالة على خبط المنايا ،وسرعة مباغتتها،وقوله :[4]

رَكِبنَا إليه البَحْرَ فِيْ مُؤْخَرَاتِهِ فَوفَتْ بِنِا مِنْ بَعْدِ بَحْرٍ إِلى بَحْرِ

وفي تكراره لكلمة (بحر) دلالة على الشبه الكبير بين البحر وممدوحه في العطايا والخيرات . فالبحر يعطي الخير الوفير وممدوحه كذلك . وهذا التّجاور في الألفاظ المكرّرة هو الّذي يدلّ دلالة أكيدةً على قوّة العلاقة بين الألفاظ .

ويكرّر إبراهيم بن هرمة كلمة (أيّام) في معرض عتابه محبوبته إذ يقول : [5]

أَتَنْسَيْنَ أَيَّامِي وأَيَّامَكِ التَّي إذا ذَكَرَتْهَا النَفْسُ كَادَتْ تُذِيعُهَا

إنّ مجاورة كلمتي (أيّامي وأيّامك) تحمل دلالة نفسيّة ،فأيّامهم واحدةٌ لأنّ الحبّ رابطهما القويّ،فكرّر الكلمة بطريقة المجاورة ليدلّل لها على القرب النّفسيّ بينهما فجاءت المجاورة مكانيةً ونفسية،أمّا ناهض بن ثُومة، فيكرّر كلمة (ذليل) في مطلع البيت ليؤكد على الهوان الّذي لحق بنافع الحارثيّ، فيقول:[6]

ذَلِيْلٌ ذَلِيْلُ الرَّهْطِ أَعْمَى يَسُومُهُ بَنُو عَامِرٍ ضَيْماً بِكُلِّ مَكَانِ

فالذّلّ ملاحقٌ له ولقومه أينما حلّوا،فجاء تكرار المجاورة متناغماً مع المعنى

---

(1) جورج طراد ، قراءة اليوم لنص الأمس ، مجلة الناقد ، عدد 36 ، 1991 ، ص53 .

(2) مسلم بن الوليد ، الدّيوان ص10 .

(3) المصدر السابق ، ص.159.

(4) المصدر السابق ، ص111.

(5) إبراهيم بن هرمة ، الدّيوان ، ص146 .

(6) إبراهيم النجار ، شعراء عباسيون منسيون ، ص179.

6.2.2 التجنيس :

(أن يورد المتكلّم كلمتين تجانس كلّ واحدةٍ منهما صاحبتها في تأليف حروفها)[1] وقد حدّ الرّمّاني التّجنيس بأن قال : (هو بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعها أصل واحد مكّن اللغة،وجعله قسمين:جناس مزاوجةٍ،وجناس مناسبةٍ) .[2] فالمزاوجة كقوله تعالى: {الشَّهْرُ الْحَرَامُ بِالشَّهْرِ الْحَرَامِ وَالْحُرُمَاتُ قِصَاصٌ فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُمْ وَاتَّقُوا اللهَ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ}[3]والمناسبة كقوله تعالى: [4](يخافون يوما تتقلب فيه القلوب والأبصار). ومن الأمثلة الشّعرية على التّجنيس قول الخُريميّ :[5]

يَوْماً خَلَجْتَ عَلى الخَليجِ نُفُوسَهُم　　　عضباً وأَنْتَ بِمِثْلِهَا مُسْتَامُ

فقد جانس بين كلمتي (خلجت والخليج)،لأنّ أصلهما واحدٌ ، فقد توسّعت دلالة المعنى وأعطى الجناس للبيت قوّةً في جَرْسه ونغمه،تناسب همة الممدوح وشجاعته.

ونلمح تماثلاً في التّجنيس عند أبي نواس في هذا البيت : [6]

عَبَّاسُ عَبَّاسٌ إذا احْتَدَمَ الوَغَى　　　وَالفَضْلُ فَضْلٌ والرَّبِيعُ رَبِيْعُ

لقد جانس بين ثلاثة أسماء (عبّاس،الفضل،الرّبيع)وهي أسماء ممدوحه (ابن الرّبيع).

أمّا أبو تمّام فقد جانس في أربعة أسماء ،وقد أراد إظهار البراعة في قوله: [7]

بِحَوافِرٍ حُفُرٍ وَصُلْبٍ صُلَّبٍ　　　وأَشَاعِرٍ شُعُرٍ وَخُلْقٍ أَخْلَقِ

شمل الجناس البيت كله وأحدث تناغماً موسيقياً رغم التكلّف الّذي يحسّه المتلقّي إذ جانس بين(حوافر وحفر)و(صلب صلّب) و(أشاعر وشعر) و (خُلْقٍ أَخْلَقِ)

---

[1] أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص353

[2] الرماني (علي بن عيسى 384) النكت في إعجاز القرآن ، تحقيق ،محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام،دار المعارف بمصر.

[3] سورة البقرة الآية 194

[4] سورة النور الآية 27

[5] الخريمي ، الديوان ،59 . (العضب : القطع بالسيف (مستام : مستمر في قطعها)

[6] أبو نواس ،الديوان ،463

[7] أبو تمّام ، الدّيوان ،2 /410

ويرى عبد القاهر الجرجاني،(أنّ أحلى تجنيس تسمعه، وأعلاه، وأخفّه بالحسن وأولاه ؛ ماوقع من غير قصدٍ من المتكلّم إلى اجتلابه،وتأهّب لطلبه أو هو لحسن ملاءمته وإن كان مطلوباً بهذه المنزلة وفي هذه الصّورة). [1]

إنّ التّجنيس يحفز ذهن المتلقّي نحو التأمّل في معاني الكلمات المتجانسة والتّفريق بينهما،كما أنّ الكلمات المتجانسة تحدث جَرْساً لطيفا تطرب له الأسماع .أمّا بشّار بن برد فيجانس باسم محبوبته مجانسةً لطيفةً، إذ يقول :[2]

يَا **طَيِّبَ** سيَّان عِنْدِي أَنْتِ و**الطِّيْبُ** كِلاكُمَا **طَيِّبُ** الأنفَاسِ مَحْبُوبُ

فاقتران اسم المحبوبة (طيبة) بالطّيب (الرّائحة الذّكية) جعل البيت الشّعريّ منسجماً ذا رنّةٍ موسيقيةٍ ، زادتها كلمة (طيب) نغماً رابطا بين الصّدر والعَجُز ويجانس أبو العتاهية في هذا البيت الّذي يهجو فيه يزيد بن معن : [3]

بَنَى مَعْنٌ وَيَهْدِمُهُ يَزِيْدُ كَذَاكَ اللهُ يَفْعَلُ مَا يُرِيْدُ

يَزِيْدُ يَزِيْدُ فِي مَنْعٍ وَبُخْلٍ وَيَنْقُصُ فِي النَّوالِ وَلا يَزِيْدُ

فقد جانس بين اسم (يزيد) والفعل المضارع (يزيد) في صدر البيت وكرّر الفعل (يزيد) في العَجُز ليناسب (ينقص) محدثاً تقابلاً، وبهذا الجناس استطاع أن يبرز مدى شحّ يزيد رغم كثرة أمواله،فالتّركيز في البيت منصبٌّ على المعنى ، غير أنّ تكرار كلمة يزيد ثلاث مرّات في البيت منحته إيقاعاً مناسباً .

وأرى أنّ شعراء العصر العباسيّ الأول ، وفي طليعتهم أبو تمّام قد لجأوا إلى التّجنيس بحثاً عن هندسة البيت الشّعري ، كي يَظهر بمظهر جماليٍّ يتناسب مع معطيات الحضارة ، وجمال البيئة العبّاسيّة . يقول عبدالله الطّيب:(إنّ أبا تمّام قد أدرك بثاقب نظرته أنّ الجناس هو أقوى وسائل الزّخرف لما يجمع فيه من قوى التّأثير المختلفة على الوزن من طريق الجَرْس وعلى الجَرْس من طريق تشابه الحروف ، وعلى الخطّ من طريق رسم الكلمات ، وعلى العقل من طريق الإيهام

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ، ص185

[2] بشّار بن برد ، الدّيوان ، 193/1

[3] - أبو العتاهية ، أشعاره وأخباره ، ص520

والتّورية الّتي تتبع تشابه الكلمات والحروف) [1] ومما يستحسن من التّجنيس قول عمرو الورّاق ، في رثائه لمدينة بغداد. [2]

مَنْ ذَا أَصَابكِ يَا بَغْدَادُ بِالعَيْنِ   أَلَمْ تَكُونِي زَمَاناً قُرَّةَ العَيْنِ

فقد جانس بين كلمتي (العين) فالأولى يقصد بها الحسد ، والثّانية العين التى يبصر بها الإنسان . إنّ اختيار الشّاعر للعين الأولى يدلّل على فداحة ما حلّ ببغداد وأنّ سهم العين الذي أصابها كان قوياً ، فالجناس أعطى دلالة عميقةً لما حلّ ببغداد وتكرار العين في الصّدر والعَجُز يضيف إلى المعنى إيقاعاً حزيناً ، إذ إن حرف العين من الحروف التى تناسب الرّثاء، وتظهر الحزن العميق.

وخلاصة القول: إنّ التّجنيس يضفي على الأشعار زخرفاً، ويمنح الكلمات المتجانسة قوة وجمالا، (إن فائدة التّجنيس البيانيّ لم تتّضح كالتّشبيه والاستعارة عند القدماء ولكنّه يلتمس طريقاً إلى إدراك فائدته ، فتشابه ألفاظ التجنيس تحدث بالسمع ميلا إليه ، فان النفس تتشوّف إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين ، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما اللّفظ، فصار للتّجنيس وقعٌ في النّفوس وفائدةٌ)[3]ويرى ابن الأثير في مؤلفه المثل السائر(أن التجنيس غرّةٌ شادخةٌ في وجه الكلام). [4]

غير أن بعض شعراء العصر العباسي الأول لم يكثروا من الجناس، إنمـــا كـــانوا يستعملونه على السجية ، وهذا ما لفت انتباهي أثناء وقوفي على بعض اشعارهم.أما أبو تمام فقد أكثر من استخدام الجناس ،وحرص على التجنيس مـــن أجـــل إحـــداث جرسٍ موسيقي، يسترعي انتباه السامع، ويظهر براعته الـــشعرية ،وقـــد اســـتخدم شعراء العصر العباسيّ الأول هذا الفن ؛ولكن بدرجات متفاوتةٍ .

---

(1) عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، 605/2 .

(2) إبراهيم النجار، شعراء عباسيون منسيون ، ص140 .

(3) الحلبي ، جوهر الكنز ، ص91 .

(4) ابن الأثير ، المثل السائر ، ص58 . (الغرة الشادخة : شدخت الغرة تشدخ شدخا انتشرت وسالت سفلا فملأت الجبهة ، ولم تبلغ العينين . قال الشاعر : غرتنا بالمجد شادخة للناظرين كأنها البدر
انظر : لسان العرب ، ابن منظور ، مادة(شَدَخَ)

7.2.2 التعطف :

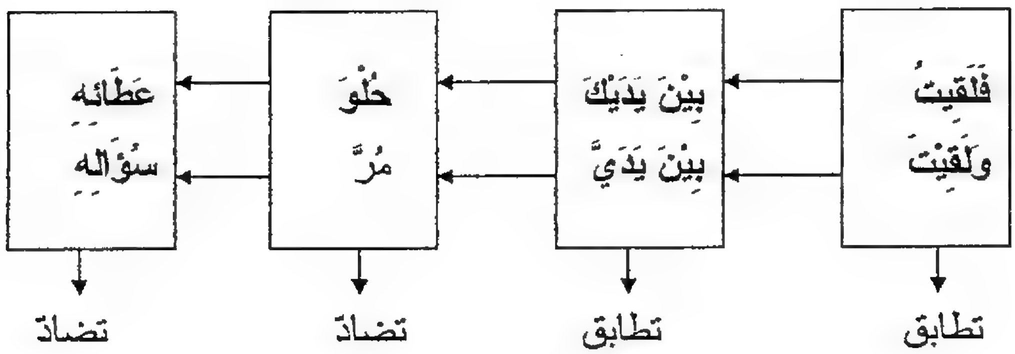
جاء في لسان العرب (عَطَفَ الشَيَ يَعْطِفُهُ عَطْفاً وعُطُوفاً فانعطف, وعَطَفَهُ حَنَاهُ وأَمَالَهُ) [1]

(والتّعطّف كالتّرديد في إعادة اللّفظة في البيت ، وأنّ الفرق بينهما بموضعهما وباختلاف التّردد , ولابدّ من وجود إحدى الكلمتين في المصراع الأول , والأخرى في المصراع الثّاني , ليُشْبِهَا مصراعا البيت في انعطاف أحدهما على الآخر) .[2]

وقد ورد التّعطّف في القرآن الكريم في قول الله عزّوجلّ: ﴿يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ وَإِيَّايَ فَارْهَبُونِ﴾ [3] وقوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ﴾ [4] أمّا وروده في الأشعار فنجده عند أبي تمّام في قوله : [5]

فَلَقِيتُ بيْنَ يَدَيْكَ حُلْوَ عَطَائِهِ ولَقِيْتَ بيْنَ يَدَيَّ مُرَّ سُؤَالِهِ

ورد في البيت أربع تعطّفات:اذ عطف أربع كلمات من صدره على أربع كلمات من عجُزه,وقد بناه على التطابق,والتقابل كما في هذا الشّكل:



المتأمّل في الشّكل السّابق في البيت يرى هندسة التّوازي من جهةٍ، وعمق الدلالة من جهةٍ أخرى, فالأمل معقود على الكاتب الّذي سيشفع له عند أبي دلف ، فجاءت

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (عطف) 9 /249 .

[2] ابن أبي الإصبع , تحرير التحبير , 2 / 257 .

[3] سورة البقرة ،الآية ، 40 .

[4] سورة الروم ، الآية ، 55.

[5] أبو تمّام , الدّيوان 3 / 60 .

بنية التّضاد متلائمة مع المقدمات والنّتائج ، ويظهر هذا الأمر بوضوحٍ حين نرى البيت الّذي يصوّر مكانة كاتب أبي دُلف لدى سيّده :(1)

فَغَدُوتَ مَحْبُوباً إلى أَضْيَافِهِ وَغَدَوْتَ مَقْلِيّاً إلى عُذَّالِهِ

فالتّعطف واضح في البيت ، إذ ظهر في كلمتي (غدوت) و(مَحْبُوباً – مَقْلِيّاً) (إلى أَضْيَافِهِ،إلى عُذَّالِهِ) فالتّضادّ يظهر مكانة الكاتب بوضوحٍ،فهو حرب على أعداء سيّده،سلمٌ على أصدقائه،ونبقى مع أبي تمّام في هذا البيت :(2)

جَدِيرٌ بِأَنْ يَسْتَحْيِيَ اللهَ بَادِياً بِهِ ثُمَّ يَسْتَحْيِي النَّدَى ويُرَاقِبُهْ

إنّ الباعث على الكرم والنّدى أمران: الحياء من الله،والحياء من السّخاء ومراقبة المروءة،ففي الأمرين؛ تعطّفٌ يدفعه للبذل والعطاء، ويكون جديراً بهاتين الصّفتين . ومن التعطف قول أبي تمّام في مطلع قصيدته المشهورة : (3)

السّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِـنَ الكُتُــبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِـدِّ وَاللّعِـبِ

لقد أورد أبو تمام هذا البيت في قصيدة من روائع الشعر العربي ، وبنى هذا البيت على فكرة التعطّف ؛المتمثلة في كلمتي (حَدِّهِ والحَدُّ) فالحد الأول حد السيف ، والحد الثاني هو الفاصل بين شيئين،وقد منح التعطف البيت الشعري قوة في الجرس تتناسب مع غرض القصيدة ، فجاء المطلع متحفزا؛ تحفز السيف للقتال ،كما أن طبيعة الحروف التي اختارها الشاعر لعبت دورًا في تشكيل إيقاع البيت،فالسين والصاد من الحروف الصفيرية التي منحت البيت إيقاعا قويا يتلاءم مع الحدث،وكذلك حرف الدال المقترن بالجيم والحاء ؛وهي حروف ذات طبيعة انفجارية ،كلها ساهمت في تشكيلة هذا البيت الشعري الرائع.

---

(1) أبو تمّام ، الدّيوان ، 3/ 59 .

(2) المصدر السابق، 1/ 226 .

(3) المصدر السابق، 1/ 45 .

3.2 تكرار البداية :

لقد أكثر شعراء العصر العباسيّ الأول من تكرار البداية إذ راحوا يكررون أسماء المحبوبات ، وحروف النداء والاستفهام والاستفتاح ،لما لهذا التّكرار من قيمة إيقاعية ينطلق منها الشّاعر ليعبّر عن آلامه وأوجاعه عبر إيقاعات متوالية ومساحة هذا النوع من التّكرار لا تتعدى صدر البيت ، ولكنها تتوالى بشكل رأسي .

إن حصر التّكرار في صدر البيت يعطي الشّاعر فرصةً للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره في مساحة محدودة لا تستنفد طاقاته الشعرية وآهاته النفسية ،مما يضطره إلى التّكرار العمودي .

ما يميز هذا النوع من التّكرار سيطرة الشّاعر على العبارات المتكررة ، لأن مساحة التعبير محصورة في شطر البيت الأول وتتدرج بحيث تزداد حدة التعبير كلما استغل الشّاعر مساحة الصدر من البيت فيظهر الإيقاع الشعري بوضوح فالصدر في البيت مسرح العواطف والدفقات الشعرية المنبعثة من نوع البداية .

وقد أكثر أبو العتاهية من تكرار البداية ؛لأنّ الشّاعر يحّس بالغربة في مجتمعه ، فراح يكرّر البدايات التي تظهر حزنه وألمه على أبناء جنسه،ومما يستحسن من بدايات أبي العتاهية قوله : [1]

زَمَنٌ مكَاسِـبُ أهْلِـهِ مَدْخُولَـةٌ   دَخَـلاً فُـرُوعُ أُصُـولِهِ الآثَـامُ
زَمَنٌ تَحَامَى المَكْرُمَـاتِ سَـرَاتُهُ   حتَّى كَـأنَّ المَكْرُمَـاتِ حَـرَامُ
زَمَنٌ هَـوَتْ أعْلامُـهُ وتَقَطَّعَـتْ   قِطَعـاً فَلَـيْسَ لأهْلِـهِ أعْـلامُ

يأتي تكرار كلمة (زمن) في الأبيات ليعمّق أحاسيس الشّاعر بالغربة في مجتمعه الذي سيطرت عليه النزعة المادية الصِّرفة، فهم لا يبالون بقيمة ، ولا يأبهون بمكرمة .

وقد أحدث تكرار (زَمَنٌ) نغمةً موسيقيةً ، تشكّلت من جهتين: الأولى من حروفها (الزاي والميم والنون) إذ ساهمت الحروف في الإيقاع؛ والثانية من التوازي العمودي لكلمة (زمن) .

---

(1) أبو العتاهية ، أشعاره وأخباره ، ص351

ورد تكرار البداية في شعر الرّثاء كثيرا، لما فيه من تفريغ للشّحنات العاطفية لدى الشّعراء، ومن الأمثلة على ذلك؛ قول أبي تمّام في رثاء محمد الطوسي :[1]

فَتًى كُلَّمَا فَاضَتْ عُيُونُ قَبِيلَةٍ   دَماً ضَحِكَتْ عَنْهُ الأحَادِيثُ وَالذِّكْرُ

فَتًى سَلَبَتْهُ الخَيْلُ وَهْوَ حِمًى لَهَا   وَبَزَّتْهُ نَارُ الحَرْبِ وَهْوَ لَهَا جَمْرُ

فَتًى دَهْرُهُ شَطْرَانِ فِيمَا يَنُوبُهُ   فَفِي بَأْسِهِ شَطْرٌ وَفِي جُودِهِ شَطْرُ

فَتًى مَاتَ بَيْنَ الطَّعْنِ والضَّرْبِ مِيتَةً   تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إذْ فَاتَهُ النَّصْرُ

فَتًى كَانَ عَذْبَ الرُوحِ لامِنْ غَضَاضَةٍ   ولَكِنَّ كِبْراً أَنْ يُقَالَ بِهِ كِبْرُ

اقتصر تكرار البداية على كلمة (فتى) التى تحمل بعدًا نفسيًا حزينًا عاشه الشّاعر بعد موت صديقه ، وأن اختياره لكلمة (فتى) جاء من وحي حزنه العميق على فقدان صاحبه وهو في ريعان الشباب ، (إذ يعمد الشعراء لتكرار جملةٍ بعينها ؛ لإشاعة لون عاطفي يقوي الصورة التى عليها بنية القصيدة) [2] كتكرار جملة (لهف أبي عليك) عند الشّاعر مروان بن أبي حفصة في رثائه معن بن زائدة : [3]

فَلَهْفَ أبي عَلَيْكَ إذِ العَطَايَا   جُعِلْنَ مِنِي كَواذِبَ واعتِلالا

فَلَهْفَ أبي عَلَيْكَ إذِ اليَتَامَى   غَدَو شُعْثاً كَأَنَّ بِهِمْ سُلالا

ولَهْفَ أبي عَلَيْكَ إذِ القَوافِي   لِمُمْتَدِحٍ بِهَا ذَهَبَتْ ضَلالا

ولَهْفَ أبي عَلَيْكَ لُكُلِّ هَيْجَا   لَهَا تَلْقَى حَوامِلُهَا السِّخَالا

رأينا كيف قصد الشّاعر تكرار جملة (ولَهْفَ أبي عَلَيْكَ) أربع مرات من أجل إشاعة جوٍ من الحزن والأسى في القصيدة ، فيعتمد على ما يحدثه هذا التّكرار من نغمٍ حزينٍ في القصيدة .

---

[1] أبو العتاهية ، أشعاره وأخباره ، ص351 .

[2] عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، 2\ 73 .

[3] مروان بن أبي حفصة ، الدّيوان ، ص82 .

ويكرر ناهض بن ثومة الضمير (أنا) في قصيدةٍ له عَقِبَ حرب كعب التي كان مآلها الصلح :[1]

أَنَا الخَطَّـارُ دُوْنَ بَنِـي كِـلاب   وكَعْبٍ إنْ أُتِـيحَ لَهُـمْ مُـتَاحُ
أَنَا الحَامِـي لَهُـمْ ولِكُـلِّ قَـرْمٍ   أَخٌ حَـامٍ إذا جَـدَّ النِّـضَاحُ
أَنَا اللَّـيْثُ الّـذي لا يِزْدَهِيـهِ   عُـواءُ العَاوِيَـاتِ وَلا النُّـبَاحُ

يبرز الشّاعر صورة (الأنا) في الأبيات بعد أن يفخر بقومه كي يشعر المتلقي بأنه المدافع عن عشيرته والمنافح عن حقوقها، فراح يعمق صورة (الفاعلية) بهذا التّكرار مستغلا صيغة المبالغة ، واسم الفاعل واستعارة الليث صفةً له وحرص على هذه الصفات البطولية التى تجعل منه شاعرَ القبيلةِ بلا منازع ، وبالتالي يحقق الرؤية التي أرادها وهي صورته المثالية أمام قومه .

أمّا ربيعة الرّقّي فيكرر الضمير (أنا) ولكن بطريقة مختلفة عما هي عند ناهض بن ثومة . يقول في محبوبته (داح) [2]

أَنَـا والـلـهِ قَتِـيْـلٌ   لَـكِ مِـنْ غَـيْرِ جِرَاحِ
أنـَا إنْـسَـانٌ مُـعَنَّـى   بِهَـوى المُـرْضِ الـصِّحَاحِ
أنـَا زِيـرٌ للغَـوانِي   وأخُـو لَـهْـوٍ ورَاحِ

إنّ لغة (الأنا) تأخذه إلى الانسياق مع تيار الشهوة ، والتعبير عن هذه الشهوة بلغة الأنا تعميق لحالته النفسية التي خلّفها حبّه للغواني ، فصار قتيل العشق.

ويتحسر الحمّاني الكوفي على شبابه الذي ولّى قائلاً:[3]

وَاهـاً لأيّـامِ الـشّـبَا   بِ بَعُـدْنَ عَـنْ عَهْـدٍ قَرِيْـبِ
أَيّـامَ غُـصْـنُ شَبِـيْـبَتِي   رَيَّـانُ مُعْـتَدِلُ القَـضِيْبِ
أَيَّـامَ كُـنْـتُ مِـنَ الطَّـرُو   بَةِ لِلصَّـبَابةِ وَمِـنَ الطَّـرُوبِ
أَيَّـامَ كُـنْـتُ مِـنَ الغَـوا   نِي فِـي السَّـوادِ مِـنَ القُـلُوْبِ

---

(1) إبراهيم النجار ، شعراء عباسيون منسيون ، ص175 .
(2) ربيعة الرقي ، الدّيوان ، ص69 .
(3) الحماني الكوفي ، الديوان ، ص 41.

أيَّــامَ كُنـــْـتُ وكـــُنَّ لا   مُتـَحَـرِّجِـينَ مِـنَ الذُّنــُوبِ

يوحي تكرار (أيام) في بدايات الأبيات بتحسر الشّاعر على أيام الشباب ، وقد استخدم مع تكرار البداية الفعل الماضي (كنت)لإبراز الحنين لتلك الأيام الخوالي .

و تكرار البداية يناسب النفسية المضطربة، وهذا ما أشار إليه زهير منصور بقوله: (إن تكرار البداية هو البداية القوية المكثفة للانطلاق والتحرّر والقوّة والتمرّد وهي حرفته القوية) .[1]

، وقد أشار إلى أهمية هذا التّكرار موسى ربابعة في قوله:(إن تكرار البداية يكشف عن فاعلية قادرة على منح النصّ الشعريّ بنيةً تركيبيّةً منسّقةً إذ إن كلَّ تكرار من هذا النوع قادرٌ على تجسيد الإحساس بالتسلسل الزمني والتتابع ، وأن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع ، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفّزاً لسماع الشّاعر والانتباه له) [2] .

يشيع في الأبيات الآتية جوٌّ حزينٌ ، يجعل القارئ مشدوداً لها، يشاطر الشّاعر ألم الوجد الذي خلّفه الحبّ ،فيقول : [3]

وَالحُــبُّ لِـــي نـَدِيـــمٌ   وَالحــُبُّ لـــِي قَعـِيــدُ

وَالحُــبُّ لِـــي طَـرِيـــفٌ   وَالحُــبُّ لِـــي تـَلِـيــدُ

وَالحُـبُّ لِـــي إذا مـــَا   أَخْـلَقـْتـُــهُ جَـدِيــدُ

لجأ مسلم بن الوليد إلى هذا النمط من التّكرار ليظهر مدى معانـاة الحـب التـي يعيشها ومدى الهموم التي تسكن وجدانه ، ويعبر تكرار البداية عن مكنونات الشّاعر وقد ألحّ الشّاعر على تكرار (وَالحُبُّ لي) بعد أن رسم ملامح اغترابه عـن طريـق التّكرار في الصدور والأعجاز .ليعبر عن مدى حبه لمحبوبته والإخلاص لها فالحب مصدر شقائه ، وفي الوقت نفسه سرّ سعادته ، عكست الصفات التي أعقبت تكرار البدايـة حـال الـشّاعر التـي وصـل إليهـا فهـو(طريـد شـريد، فريد،وحيد،فقيد،معنّى،مبلّى،ممنّى وشكلت قوةً فاعلةً في نفس المتلقي،جعلته يعـيش

---

[1] زهير منصور ، التّكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، ص17 .

[2] موسى ربابعة ، قراءات أسلوبية ، ص24 .

[3] مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص 197

جو النص ، ويتأثر بحالة الشّاعر النفسية ، وكلها تحمل صورة الاغتــراب النفــسي لدى الشّاعر، فيبقى يتلذذ بذكريات الماضي،ويكرر كلمة الحب؛ مفتاح سعادته.

ويكشف تكرار البداية عند أبي العتاهية في هذين البيتين عن نزعة الحزن، وقلق المصير ، يقول :[1]

لَيْتَ شِعْرِي وكَيْفَ أَنْتَ إذا ما   ولْولَــتْ باســمِكَ النِّساءُ الرَّواثِي
لَيْتَ شِعْرِي وكَيْفَ أَنْتَ مُسَجًّى   تَحْتَ رَدْمٍ حَثَــاهُ فَوْقَكَ حَــاثِي

يُدلل تكرار جملة (لَيْتَ شِعْرِي)، على السياق الشعوري الكثيف، الذي يبلغ أحياناً درجة المأساة (انطلاقاً من فهمنا للجانب النفسي، الذي يشيع في التّكرار، فإن علينا أن نركز على الموقف الشعوري ؛لأنه مرتبط بالأسلوب، فالشّاعر قد يستعمل كل حِيَل اللغة من البساطة الكاملة إلى البلاغة المعقدة فيذْكي حرارة العاطفة عن طريق التكرار)[2].

ويُكرر محمد بن عبد الملك الزيات (أَعَيْنَيَّ إنْ) يسيطر عليه شعور حزين لموت زوجته ، ومرآى طفله الذي فقد أمَّهُ[3] :

أَعَيْنَيَّ إنْ لَمْ تُسْعِدا اليَوْمَ عَبْرَتِــي   فَبئسَ إذنْ مَا فِــي غَــدٍ تَعِــدانِي
أَعَيْنَيَّ إنْ أَنْــعَ الــسُّرورَ وأهلَــهُ   وَعَهْدَ الرِّضَى عِنْدِي فَقَدْ تَفِيَــانِي
أَعَيْنَيَّ إنْ أبكِ البَــشَاشَةَ والــصِّبَا   فَقَــدْ إذنَــا مِنــي وَقَــدْ بَكَيَــانِي

إنها بدايةٌ حزينةٌ تشعرُ بألم الفراق الأبدي ،راح الشّاعر يستجدي عينيه البكاء متخذاً من العبارة المكررة مرتكزاً ليبني عليها في كل مرة معنًى جديداً (وبهذا يصبح التّكرار وسيلةً إلى إثراء الموقف وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء) [4] .

حرص شعراء العصر العباسي على تكرار البداية ،عندما تصادف اللفظة هوًى في نفوسهم، فيكررونها؛ ليرسخوا جرسها في الأذهان، و يثبتوها في أشعارهم لتبقى حيةً في الذاكرة.

---

(1) أبو العتاهية ، أشعاره وأخباره ، ص151.
(2) إليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص 87 .
(3) الأصفهاني ، الأغاني ، 148/19 .
(4) شفيع السيد ، أسلوب التّكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء ، ص15.

4.2 تكرار الأشطار :

حاول الشعراء في العصر العباسيّ الأول أن يُنوعوا في تكراراتهم الشعرية ، إظهاراً لبراعتهم وقدرتهم الفنية ، فأكثروا من التّكرار العمودي ، والأفقي ، واهتموا بالتقطيعات الصوتية الداخلية في الأبيات المنبعثة من التّكرار ، فاهتموا بالوزن وما ينشأ عنه من موسيقا ، فتوهجت الإيقاعات الموسيقية في أشعارهم ، وظهر ما يسمى بالقوافي الداخلية ؛غير القوافي المتعارف عليها .

ونقف عند تكرار الأشطار ، ومن الأمثلة الدالة على هذا النوع من التّكرار قول أبي نواس في مدح الخليفة هارون الرشيد :[1]

هَارُونُ إنَّكَ للسَّادَاتِ مِنْ مُضرٍ   وخَيْرِ قَحْطانَ عُثْمانَ بنَ عَفّانِ
هَارُونُ إنَّكَ للسَّادَاتِ مِنْ مُضرٍ   وإنَّ سَيْفَكَ مِنْ ابناءِ قَحْطَانِ

يعمد الشّاعر في هذين البيتين إلى تكرار الشطر الأول مرتين في القصيدة ، ليؤكد به رفعة نسب الرشيد ، فهو من عِلْية القوم. ولايخفى أن المقارنة بين هارون وعثمان بن عفان، تهدف إلى إبراز نسبه الشريف ، وبالتالي يتشكل ترابط في الأبيات من الوجهة الموسيقية ، ومن حيث الفكرة التي بنى عليها الشّاعر أبياته ، وهي إخلاص عثمان له رغم رفعة نسبة .

ونبقى مع أبي نواس في تكرار الأشطار، إذ يستثمر هذا النوع من التّكرار ليفجر طاقات الكلمات الكامنة ، ويبعث فيها الحياة من جديد يقول : [2]

يَاليتَ شِعْري كَيْفَ أنْتَ عَلى   ظَهْـرِ السـّريرِ وأنْـتَ لاتَدْري
أولَيْتَ شِعْري كَيْفَ أنْتَ إذا   غُسـّلِتَ بالكَـافُورِ والسـّدرِ
أولَيْتَ شِعْري كَيْفَ أنْتَ إذا   وُضِعَ الحِسَاب صَبِيحَةَ الحَشرِ

لعل يقظة الضمير هي التي حركت الشّاعر نحو التوبة بعد أن أسرف على نفسه ، فراح يكرر هذه الأشطار بما تحمله من عبارات تدلل على حزنه وأسفه على ما فرط في جنب الله، (يَاليتَ شِعْري) نداءٌ مقترنٌ بالتمني متعالقٌ مع الاستفهام عن مشاهد تهز النُفوس وتقشعر لها الأبدان، إنها لحظات فقد الحياة وما حملته من غصّة

---

[1] أبو نواس ، الدّيوان . ص599

[2] المصدر السابق . ، ص287

في الحلق ، إنها لحظات يتبعها أمر جلل ، موت وفراق ورحيل إلى مصير يفضي إلى جنة أو نار .

يلح الشاعر من خلال تكرار الأشطار على فكرة المصير التي تشغل باله وتقلقه ويذهب أبو العتاهية المذهب ذاته في تكرار الأشطار، في معرض الحديث عن الموت الذي يأتي على كل المخلوقات، ويحزنه مصير من في القبور بعد أن عاشوا حياتهم في النعيم والملذات يقول :[1]

لله ما وَارَى التُرَابُ مِنَ الأُلى   كَانُوا الكِرَامَ هُمْ إذا مَا ذُكِرَ الكِرَامْ

لله مَا وَارَى التُرَابُ مِنَ الأُلى   كَانُوا وجَـــارُهُمْ مَنِيْعٌ لايُضَامْ

يكرر الشطر الأول مرتين ليرسخ النغم في ذهن المتلقي فالكلمات التي اشتمل عليها الشطر المكرر ذات دلالة إيحائية ، فهم يفترشون التراب ويتوسدون الطين بعد أن كانوا يفترشون الحرير ، لقد استهوت الشّاعر هذه الكلمات وراح يترنم بها وبجَرْسها الموسيقي المُنبعث منها ، ليبقى عنصر الإثارة متواصلا نحو المصير .

لقد حفل ديوان أبي العتاهية بتكرار البداية والأشطار بشكل لافت للنظر ، حتى يمكننا القول: إن أبا العتاهية قد اعتمد على هذا النوع من التّكرار ، لما له من وقع في الأذان ، ووقر في القلوب ، وجعله يستثمر تكرار البدايات والأشطار، محاولا إنطاق الكلمات لتقديم حالته النفسية، بما تحمله النصوص من إيحاءاتٍ ودلالات ، وموظفا التّكرار النغمي لغايته الوعظية لأبناء مجتمعه ، انظر إليه وهو يكرر هذا الشطر:[2]

لأبْكِيَنَّ على نَفْسِي فَتُسْعِدُنِي   عَيْنٌ مُؤرَقَةٌ تَبكي لِفُرقَتِيَهْ

لأبْكِيَنَّ عَلى نَفْسِي فَيسْعِدُنِي   أهلي وَمَنْ كَانَ حَولِي مِنْ أحِبَّتِيَهْ

إن ما تحمله الكلمات من دلالات يشكل تصالحاً مع التوبة ولعل تكرار (لأبكيَنَّ) مقترناً بنون التوكيد ذات بعد دلالي حزين يؤكد أسف الشّاعر على ما فات.

لقد حفل الشطر المكرر بتكرارٍ لكلمات شكلت عنواناً لمرحلة يعيشها الشّاعر هي البكاء على النفس وهي ملمحٌ واضحٌ في ديوانه .

---

(1) أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، ص342 .

(2) المصدر السابق ، 435 .

.ويُكرر أبو المعافى المزني الشطر الأول مرتين في قوله : [1]

فَأَيْنَ لَنَا نَظِيرُكَ مِنْ قُرَيشٍ   تُجِيْرُ كَما يُجِيْرُ مِنْ اللَّيَالِي

وَأَيْنَ لَنَا نَظِيرُكَ مِنْ قُرَيشٍ   لَقَد بَعُدَتْ يَمِيْنٌ مِنْ شِمَالِ

يؤكد الشاعرالحقيقة التى أرادها وهي أن ممدوحه قد عز نظيره ، فجعل من (النظير) نقطة الارتكاز في الشطر وبدأه باستفهام يفيد التعجيز .

وتعمدُ الشّاعرة (الحَجْناء بنتُ نُصَيب) إلى تكرار الأشطار لتلفت النظر إلى ما وصلت إليه حَالُهنَّ من الفقر والعوز تقول : [2]

أمـــيرَ المُؤمِنِيْنَ ألا تَــرَانـــا   خَنَافِــسُ بَــيْنَــنَا جُعَــلٌ كَــبْيرُ

أَمـــيرَ المُؤمِنِيْنَ ألا تَــرَانــا   كَأَنّــا مِــنْ ســوَادِ اللّيْــلِ قِــيرُ

أَمِـــيرَ المُؤمِنِيْنَ ألا تَـرَانـا   فَــقِيــْراتٍ وَوَالِــدُنــا فَــقِــيرٌ

أَمِـــيرَ المُؤمِنِينَ وأَنْتَ غَــيْثٌ   يَعُمُّ النَّــاسَ وَابِــلُــهُ غــزِيــرُ

لقد حفلت الأشطار بتكرار نداء (أمير المؤمنين) متبوعاً بالاستفهام الذي أرادت منه إثارة الشفقة، واستعطاف أمير المؤمنين، فجاء تكرار الأشطار، ليؤكد صفة الكرم لدى أمير المؤمنين الذي يشبه الغيث ، ولا بدّ لسحائب هذا الغيث أن تمطر أرضهن وهذا التوسع في بيان الحال والطلب، لن يتأتّى لولا تكرار الأشطارالمثير.

ويلجا أبو نواس إلى تكرار الأشطار ليقدم حالته النفسية المتلهفة لشُرب الخمر :[3]

أَدِرِ الكَــأسَ حَــانَ أَنْ تَسْقِــيْنَا   عِفَتُهُ مُكْرَهاً وَخِفْتُ الأَمِينَا

أَدِرِ الكَــأْسَ حَــانَ أَنْ تَسْقِــيْنَا   وَانقُرِ الدَّفَ إِنَّهُ يُلْهِينَا

يستحوذ مجلس الخمر على اهتمّام أبي نواس وهذا ما جعله يُكرر الشطر مرتين مذكراً الساقي بقرب موعد الشرب، واللهو وقد حفل أبو نواس بتكرار الأشطار ترجيعاً لجَرْس الكلمات وصداها لما لها من وقع في نفسه التواقة إلى مجالس الخمر.

---

[1] الأصفهاني ، الأغاني ،12 / 201

[2] الأصفهاني ، الأغاني ، 22\420 .

[3] أبو نواس ، الدّيوان ، ص507.

ونلحظ تكراراً في الأشطار عند شاعرين هما بشّار بن برد وسلْم الخاسر ، فيقول [1]

كَأنَّهــــا رَوْضَــــةٌ مُنَــــوِّرَةٌ تَجْمَعُ طِيْباً و مَنْظَراً حَسَنا

أما سلْم الخاسر فيستغل التّكرار لتصوير أحاسيسه وانفعالاته، فيقول :[2]

كَأنَّــــهُ رَوْضَــــةٌ مُنَــــوِّرَةٌ تَنَــسَّمَتْ فِــي أوآخــر الــسَّحَرِ

إن ظاهرة تكرار البداية والأشطار حاضرةٌ في شعر العصر العباسيّ الأول , وقد استثمرها الشعراء في محاولة لتفجير الطاقات الشعرية الكامنة في التّكرار واستغلاله في تصوير أحاسيسهم وانفعالاتهم .

أما تكرار الأبيات فلم يظهر في دواوين الشعراء , كما ظهر في العصور الأدبية السابقة , في حين كان تكرار البداية ملمحاً شعرياً واضحاً في أشعار العصر العباسي الأول ، وقد اتسع نطاقه إلى تكرار الأشطار.

---

[1] بشّار بن برد ، الدّيوان ، 4 /223.

[2] الأصفهاني , الأغاني , 22 /230.

5.2 تكرار الأبيات- التأثر والتأثير:

ينقسم تكرار الأبيات إلى أقسام عدة منها: تكرار البيت في قصيدةٍ واحدةٍ عند الشعراء ، وهذا ما يسمى بـــ(اللازمة) وقد تتبعتُ دواوين الشعراء في العصر العباسيّ الأول فلم أجد تكراراً لبعض الأبيات في القصائد باستثناء أبيات قليلة تكررت في قصيدة واحدة ، ومنها قول أبي نواس :

فَشَفِّعْ حُسْنَ وَجْهِكَ في أسيرٍ يَدِينُ بِحُبِّكَ الرّحمنُ دِيْنا

لقد كرر أبو نواس البيت في القصيدة نفسها ، تأكيدا لطلب العفو من أمير المؤمنين حين غضب عليه إثر وشاية من بعض الحاسدين.

وأعتقد أن القصيدة العباسيّة خلَّت من ظاهرة تكرار الأبيات كما هو في العصور السابقة، أما النوع الثاني من تكرار الأبيات، وهو تكرار البيت في أكثر من قصيدة لدى شاعر من الشعراء ، ومنه قول الشّاعر الحُسين بن مُطير الأسدي :[1]

وَبِالبَرْقِ أَطْلالٌ كَأنَ رُسُومَهَا قَراطِيسٌ خَطَ الحِبْرَ فِيْهُنَّ سَاطِرُهْ

ونجده يكرر البيت باختلاف بسيط كقوله :[2]

وَبِالبَرْقِ أَطْلالٌ كَأنَ رُسُومَهَا قَراطِيسُ رُهْبَانٍ تَلُوحُ سُطُورُهَا

أما النوع الثالث فهو تكرار البيت الشعري عند أكثر من شاعر،ومن الأمثلة عليه قول أبي تمّام في مدح جعفر الخياط:[3]

فَتًى مِنْ يَدَيْهِ البَأْسُ يَضْحَكُ وَالنَّدَى وَفِي سَرْجِهِ بَدْرٌ وَلَيْثٌ غَضَنْفَرُ

ونجد مسلم بن الوليد يكرر نفس الفكرة في البيت مع اختلاف في الألفاظ إذ يقول:[4]

تَمْضِي المَنَايَا كَمَا تَمْضِي أَسِنَّتُهُ **كَأنَ فِي سَرْجِهِ بَدْراً وَضِرْغَاما**

فالمدح في البيتين أساسه الناس والشجاعة وقد أفاد أبو تمّام من أستاذه مسلم بن الوليد من ألفاظ الشطر الثاني، التي تكاد تتفق لدى الشّاعرين .

---

(1) الحسين بن مطير الأسدي ، الدّيوان ، ص54

(2) المصدر السابق ، ص56

(3) أبو تمّام ، الديوان ، 214/2

(4) مسلم بن الوليد ، الديوان ،ص65

ونتوقف عند بيتين يظهر فيهما التّكرار بوضوح عند شاعرين هما دعبل الخزاعي ، ومسلم بن الوليد ، يقول دعبل : [1]

لاتَعْـجَبِي يَاسَـلْمُ مـِنْ رَجُـلٍ   ضَحِـكَ المَشَـيبُ بِرأسِـهِ فَبَكى

ويتبعه مسلم بن الوليد، وينظم بيتا يكرر فيه الفكرة ذاتها، فيقول : [2]

مُسْـتَعْـبِرٌ يَـبْكِـي عَلَـى دِمـنَةٍ   وَرَأْسُـهُ يَضْحَـكُ فِـيْهِ المَشِيبُ

إن نقطة الارتكاز في البيتين هي ظهور الشيب في الرأس ومما زاد في روعة الصورة الأستعارة المكنية التي استخدمها كلٌ منها ، إن المتتبع لدواوين الشعر في العصر العباسيّ يجد السرقات الشعرية قد زادت زيادةً ملحوظةً ونورد قصة أبي نواس حين سمع بيتاً للحسين بن الضّحّاك : [3]

كَأنَّمَا يَعُبُّ فِي كَأسِهِ قَمَرٌ   يَكْرَعُ فِي بَعْضِ أنْجُمِ الفَلَكِ

فإذا به ينشد بعد أيام :

إذَا عَبَّ فِيهَا شَارِبُ القَوْمِ خِلْتَهُ   يُقَبِّلُ فِي دَاجٍ مِنَ اللَّيْلِ كَوْكَبا

فيقول الحسين لأبي نواس : يا أبا علي هذه مصالته ، فيجيبه أتظن أنه يُروى بيتٌ حسنٌ وأنا في الدُّنيا ؟

وهذا بيت لمنصور النمري يمدح فيه الرشيد ، فيقول: [4]

إنْ أَخْلَفَ الغَيْثُ لَمْ تُخْلِفْ مَخَايِلُهُ   أو ضَاقَ أَمْرٌ ذَكَرْنَاهُ فَيَتَّسِعُ

فيأخذ أبو نواس فكرة البيت ، فيقول : [5]

إنْ أَمْسَكَ الغَيْثُ لَمْ تُخْلِفْ مَخَايِلُهُ   وَلِيُّ عَهْدٍ يَدَاهُ تَسْتَهِلانِ

يُكرر أبو نواس الشطر الأول بألفاظه باستثناء (أَخْلَفَ) التي يستبدلها بــ(أَمْسَكَ) فالتّكرار واضحٌ ، والإفادة من بيت النمري جليةٌ واضحةٌ .

---

(1) دعبل الخزاعي ،الديوان ،ص 107

(2) مسلم بن الوليد ، الديوان ،306

(3) الأصفهاني ، الأغاني ، 16 / 112

(4) ابن يموت ، سرقات أبي نواس ،ص38 ، وانظر الأغاني ، 25/13

(5) أبو نواس ، الدّيوان ،ص 554

ونبقى مع أبي نواس في تكرار بعض الأبيات لشعراء من شعراء عصره إذ يكرر هذه المرة بيتاً لبشّار ، يقول فيه :[1]

تَخَطَّتْـــكَ المَقَـــادِرُ والرَّزَايَـــا وَعِشْتَ مِنَ الحَوَادِثِ فِـي أمـانِ

يكرر الشطر الأول عند بشّار في الشطر الثاني من هذا البيت الذي يقول فيه : [2]

وَلازِلْتَ مَرْعِيّاً بِعَيْنٍ حَفِيظَةٍ مِنَ اللهِ لاتَخْطُو عَلَيكَ المَقَادِرُ

فالتّكرار اللفظي واضح في قولهما (تَخَطَّتْكَ المقَادِرُ) و(لاتَخْطُو عَليكَ المقَادِرُ) .

-أما تكرار المعنى فهو واضح كذلك ففي قول بشّار بن برد أمانٌ دائم من حوادث الدهر ، وكذلك أبو نواس يرى ممدوحه محفوظا برعاية إلهية .

تكاد تكون الفكرة في البيتين واحدة ،وتكرار الألفاظ متشابه فيما يتعلق بالمقادر التي تكتب على الإنسان . أما عمرو بن سعيد بن سالم ، وهو شاعر خزاعي فنجد أبا نواس يَغيرُ على بيت له ، يقول فيه :[3]

وَكُنَّا عَلَيْهِ نَحْذَرُ المَوْتَ وَحْدَهُ فَلَمْ يَبْقَ مَا نَخْشَى عَليهِ مِنَ الدَّهْرِ

فيكرر أبو نواس الألفاظ وفكرتها الأساسية ، فيقول : [4]

وَكُنتُ عَلَيْهِ أُحْذَرُ المَوْتَ وَحْدَهُ فَلَمْ يَبْقَ لِي شَيءٌ عَليهِ أُحَاذِرُ

أمّا ابن الدمينة فلم يسلم من إغارة أبي نواس على أشعاره ومنها البيت التالي: [5]

وإنِي لآتِي الأرْضَ مِنْ حَيْثُ تُتَّقَى وَأَرْعَى الحِمَى مِنْ حَيْثُ لَمْ يَدْرِ حَاجِرُهْ

-فيكرر أبو نواس الشطر الأول باختلاف كلمة الوصل بدلا من الأرض، يقول:[6]

وإنِي لآتِي الوَصْلَ مِنْ حَيْثُ يُتَّقَى وَيَعْلَمُ قُوسِي حِيْنَ أَنْزَعُ مَنْ أرْمي

لقد حرصتُ على إيراد بعض الأبيات التي تكررت لدى أبي نواس من شعراء سابقين له ومعاصرين ، ورأينا كيف أنه يتمثل الفكرة ، ويكرر الألفاظ ذاتها مع

---

(1) بشّار بن برد ، الدّيوان ، 72/4

(2) أبو نواس ، الدّيوان ، ص409

(3) ابن يموت ، سرقات ابي نواس ص55

(4) أبو نواس ، الديوان ، ص581

(5) ابن الدمينة ، الديوان ، ص 130

(6) أبو نواس ، الديوان ، ص 462

-تغيير طفيف في بعض المفردات، رغم أنها متطابقة في الوزن العروضي . وقد أورد ابن يموت في مؤلفه سرقات أبي نواس، أبياتاً كثيرةً لشعراء من عصور مختلفة ، أخذ منهم أبو نواس أفكارهم، وبعض ألفاظهم. ويرى الباحث أن هذا التّكرار لايُعد سرقةً لأن أبا نواس رغم تِكراره لأشعار الشعراء ، فإنه يبقى ضمن الإطار الشعري الذي يشترك فيه الشعراء كلهم ، خاصةً ما يأخذون من بيئتهم . وهذا ما يجعلنا نؤيد الرأي القائل: (إن قضية السرقات ضرب من الفنيّة ؛ لأن فيها حذقاً ومهارةً لايستطيعها كل أديب ، وتبقى قضية المهارة في قطع الصلة بين البيت المسروق وصاحبه عن طريق صوغه بقالب لفظي جديد).فالسرقات الشعرية كما يراها مؤلف كتاب مشكلة السرقات، ظاهرة طبيعية في الفكر الإنساني،(فشيوعها وتعقد أنواعها إنما يتبع ارتقاء الفكر الإنساني، ويتعقد بتطور الحضارة الإنسانية)[(1)]

-وثَمَّة أخْذٌ قام به أبو تمّام لبيت العتّابي الذي يقول فيه : [(2)]

رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إليه حَيَاتَهُ فَكَأَنَّهُ مِنْ نَشْرِهَا مَنْشُورُ

فيأخذ البيت بصورةٍ إبداعيةٍ يجدد فيها بطريقة تدلل على مهارته في تجديد المعنى وتلبيسه ثوباً جديداً ، يقول : [(3)]

أَلَمْ تَمُتْ يَاشَقِيقَ الجُودِ مُذْ زَمَنٍ فَقَالَ لي : لَمْ يَمُتْ مَنْ لَمْ يَمُتْ كَرَمُهُ

فالفكرة واحدة غير أن طريقة تناولها مختلفة ، فالتجديد فيها واضح ، فالكرم وصنائع الجود تُشكلُ عمراً ثانياً للمرء بعد موته .ويكرر سلم الخاسر بيت بشّار الذي يقول فيه :[(4)]

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِــهِ وَفَازَ بِالطَّيِّبَــاتِ الفَاتِــكُ اللَّهِــجُ

بقوله :[(5)]

---

(1) محمود درابسة ، مشكلة السرقات ، ص29

(2) أبو تمّام ،الديوان ، 3 / 267

(3) الأصفهاني ، الأغاني ، 13 / 115

(4) بشار بن برد / الدايون ، 75/2

(5) الأصفهاني ، الأغاني 200/3

مَــنْ رَاقَــبَ النَّــاسَ مَــاتَ غَمّــاً   وَفَـــازَ بِاللَّـــذَّةِ الجَـــسُورُ

إنّ فكرة البيتين واحدة ، وتكاد تكون الألفاظ متطابقة إذ يكرّر كلّ منهما جملة (مَن رَاقَبَ النَّاسَ) وكذلك (وَفَازَ بِاللَّذَّةِ الجَسُورُ والفاتك اللهج) وهما صفة واحدة وقد أفاد أبو العتاهية من الفكرة الواردة في البيتين ، بقوله :[1]

فَــاجْسُرْ فَــإِنَّ أَخَــا اللَّــذَّاتِ مَــنْ جَسَــرا

فالتّكرار في البيت واضحٌ وقد تركز على الشطر الثاني في البيتين السابقين .

ويكرّر أبو نواس بيت الأبيرد بن المُعذر، الّذي يقول فيه :[2]

فَتًى يَشْتَرِي حُسْنَ الثَّنَاءِ بِمَالِهِ   إذا السَنَةُ الشَّهْبَاءُ أَعْوَزَهَا القَطْرُ

ويلتقط أبو نواس الفكرة ويكررها بقوله : [3]

فَتًى يَشْتَرِي حُسْنَ الثَّنَــاءِ بِمَالِــهِ   وَيَعْلَـــمُ أَنَّ الـــدَّائِراتِ تَـــدُورُ

إن التشابه واضحٌ في البيتين ، ولاشك أن أبا نواس متأثر ببيت الأبيرد، وقد حرص أبو نواس على انتقاء أقلّ الألفاظ، متقلةً بأوفر المعاني . ويقول أبو تمام [4]:

تَعَوّدَ بَسْطَ الكَفِّ حَتّى لَوَ انَّهُ   ثَنَاهَا لِقَبْضٍ لَمْ تُجِبْهُ أَنَامِلُهْ

ويقول مسلم بن الوليد[5] :

لا يَسْتَطِيعُ يَزِيدٌ مِنْ طَبِيعَتِهِ   عَنِ المَنِيَّةِ وَالمَعْرُوفِ إِحْجَاما

لقد تواردت الخواطر لدى الشاعرين ،فجاءت الفكرة في البيتين واحدةً ، فقد أجادّ كلٌّ منهما الحديث عن ممدوحه ،فأبو تمام يقيم فكرته على التقابل فيقدم صورة بسط اليد، وعادات الكرم التى اعتادها، في حين يؤخر قبض اليد والبخل، وهما طرفا نقيض . أما مسلم بن الوليد فقد أقام فكرته على الشمولية، وراح يقرّر حقيقة ممدوحه وهي إحجامه عن المعروف والكرم ، وهذا ما يسمى بالإطار الشعري الذي

---

(1) أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، ص ،530.

(2) الأصفهاني ، الأغاني ، 14/12.

(3) أبو نواس ،الديوان ص481.

(4) أبو تمام ، الديوان ، 29/3

(5) مسلم بن الوليد ، الديوان ،ص 65

يشترك فيه الشعراء، ضمن حدود ومعطيات لا يجب تجاوزها , وإلا فالنتيجة عندئذٍ تدخل في سياق السرقات، أو الأخذ، أو الغَصْب , أو السلخ , أوالمسخ .

6.2 تكرار الصورة :

الصّورة الشّعريّة هي الأداة الّتي تفوق سائر الأدوات الشعرية , وهي العمود الّذي ينهض بأركان النصّ الشّعريّ لأنّ أعمدة الشّعر ثلاثة هي اللغة والموسيقا والخيال الذي تمثّله الصّورة الفنّية . وتعدّ الصّورة المؤشّر الدّقيق على قدرة الشّاعر الإبداعية التي تؤثر في المتلقي كونها تنبع من العاطفة , ويرى محمد زكي العشماوي (أنّ اللغة والموسيقا يمكن تعلّمها , بينما الصّورة في الخيال الشّعري لا تتعلم) [1]

(وتظلّ الّصورة الفنّية من المميّزات الفارقة في الخطاب الشّعري على اختلاف الزّمان والمكان , فإنّه من أهمّ ما يميّز الشّعر في كلّ اللغات مادته التّصويرية [2]

(والصّورة الشّعرية أكثر عناصر الشّعر بقاءً بعد ترجمته أو نثره تحليلاً ونقداً , وهي الأساس في التّأثير الجماليّ للقصيدة , إذ إنّ الرّسالة الجمالية في الخطاب الشّعري ذات وظيفة تصويرية)[3] .

ولا يخفى أنّ الصّورة مصطلح نقديّ عرفه القدماء والمحدثون تناولوها بالدّراسة والتّحليل غير أنّ الاهتمّام بها يتباين بين القديم والجديد , وفي جميع الحالات لم تعد الصّورة مجرّد تفصيلاتٍ شكليةٍ في القصيدة , وإنّما أصبحت تعينهم مع غيرها في تأكيد المضمون وتفسيره من خلال العلاقات الدّاخلية في النّصّ الشّعريّ . ولقد عالج النّقد العربيّ القديم قضيّة الصّورة , معالجةً تتناسب مع الظّروف التّاريخية والحضارية , فاهتمّ كلّ الاهتمّام بالتّحليل البلاغي للصّورة القرآنية , وركّز على دراسة الصّورة الشّعرية عند الشّعراء الكبار أمثال أبي تمّام ، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدّ منها الصّورة في المتلقّي .

---

[1] محمد زكي العشماوي , دراسات في النقد الأدبي المعاصر , الدار الأندلسية , الإسكندرية 1988 , ص263

[2] شوقي ضيف , دراسات في الشعر العربي المعاصر , دار المعارف , مصر , ص229 .

[3] محمد فتوح أحمد , جدليات النص , مجلة عالم الفكر , الكويت , يونيو , 1994 , ص62 .

أبي تمّام والبحتريّ وابن المعتز ، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدّ منها الصّورة في المتلقّي .

(والصّورة كانت على الدّوام تفرض نفسها على وعي النّاقد القديم أثناء بحثـــه القضايا الأساسية التي شغلته مثل الموازنة، والسّرقات ،كما كانت تفرض نفـــسها علية في محاولته تتبع ما حقّقه الشّعراء من اختراع أو ابتكار أو ابتداع)[1]

وبناء على هذا التّصوّر ، فإنّ الصّورة لها دلالات معنوية ونفسية يحملها السّياق (فالصّورة لا تعني ذلك التّركيب المفرد الّذي يمثّله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط ، ولكنّها تعني أيضاً ذلك البناء الواسع الّذي تتحرك فيه مجموعة من الصّور المفردة بعلاقاتها المتعدّدة حتّى تصيّره متشابك الحلقات والأجزاء ، بخيوطٍ دقيقةٍ مضمومةٍ إلى بعضها في شكل اصطلح على تسميته بالقصيدة) .[2] . فالصّورة الشّعرية مهما تعمّقنا في تحليلها نجدها مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بمفهوم اللّفظ والمعنى ، وهذا ما اعتقده النقّاد القدامى واستقرّت آراؤهم عليه (فالصّورة تركيبة لغوية محقّقة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موح كاشف معبر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة) [3] .

وخلاصة القول: إنّ الصّورة الشّعريّة هي روح الشّعر وجوهره وعماده ، تلتقي مع الإيقاع لتشكّل ركني اللغة الشّعريّة ، وهي أداة الشّعر ورمز مصدره اللاشعور

وفي العصر العبّاسيّ الأوّل تعامل الشّعراء مع الصّورة على أنّها جزء من الميراث الحضاري للذهن الإنسانيّ المتفتّح في ذاك العصر المنفتح على الحضارات العالميّة آنذاك .وجاءت الصّور الشّعرية العبّاسيّة لتؤكّد قدرة الشّعراء على عملية الإبداع .

---

(1) جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط2 ، 1983 ، ص8 .

(2) عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية والتطبيق ، دار، ص70 .

(3) بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1994 ، ص25 .

- وهذا ما أشار إليه كمال أبو ديب بقوله :(وتبرز أهميّة هذه الأداة في أنّه بالصّورة تتحقّق خاصيّة الشّعرية ، وهي جزء حيويّ في عملية الخلق والإبداع الفنّي) [1]

والصّورة هي الّتي تكسب الشّعر أهميته ، لأنّها تعطي الألفاظ المؤلّفة للّغة قدرتها الإيحائية في الدّلالة ، وهذا ما رأيناه على امتداد الفصلين الأوّل والثاني في هذه الدّراسة وعن طريق الصّورة تصبح القصيدة ينبوعاً لا ينضب للإمكانيات الدّلالية والقرائية . وبالتّالي فإنّ الصّورة تفجّر الطّاقات الإيحائية في الكلمات وتصبح المتعة الّتى تمنحها الصّورة للمبدع قرينة الكشف والتعرّف على جوانب خفيّة من التّجربة الإنسانية ويصبح نجاح الصّورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر باعتبارها وصلاً لخبرةٍ جديدةٍ بالنّسبة للشّاعر الّذي يدرك ، والقارئ الّذي يتلقى)[2]

إنّ تكرار الصّور من أبلغ أنواع التّكرار ، وأكثرها تعقيداً لما يحتاج إلى جهد وإبداع ، بهذا النّوع من التّكرار لا يعتمد على التّشابه في الإيقاع أو النّغم ، أو الألفاظ . وقد تناوله النّقّاد القدامى والبلاغيّون وربطوه بفكرة الإبداع والقدرة الشّاعرية ، واختلفت مواقفهم من هذه القضية فمنهم من يراه سرقةً شعريةً ، ومنهم من يراه إطارا شعريّاً يشترك فيه جميع الشّعراء .

ولم ير ابن أبي عون صاحب (التّشبيهات) أيّة خطورة على الشّاعر ، وبهذا يكون قد أشار إلى المعاني المشتركة بين الشّعراء ، وسمّاها (أخذا) [3] .

فالشّاعر لديه محفوظات شعرية لاسيّما أنّ بعض الشّعراء كان راوياً لشاعرٍ آخر وبالتّالي فإنّ هذا المحفوظ يسهم في صقل موهبته، وينمّي الخيال لديه من جرّاء تلاقح الأفكار والمعاني فيما بينهم ضمن الإطار الشعري الّذي يشترك فيه الجميع .

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 ،1981. ص29 .

[2] جابر عصفور ، الصورة الشعرية ، ص383 .

[3] ابن أبي عون ، التشبيهات ، ص، 56.

وقد ذهب الباحثون المحدثون إلى أنّ الفنّان لن يتوفّر له الإنتاج ما لم يتوفّر لــه هذا الإطار الشّعريّ ، فهو أوّل شروط الإبداع وأهمّ وسائله) [1]. أمّا ابن طباطبا في مؤلّفه (عيار الشعر) فقد وقف عند هذه القضية واتّخذ له رأيا فيهــا إذ يقــول: (إنّ الشّاعر الذي يجدّد في المعاني ويلبسها ثوباً جديداً غير سارقٍ ولا يعاب بل يكتب له أفضل اللطف والإحسان والبراعة في تجديد المعاني في صورةٍ جديدةٍ).[2] ويـرى الآمدي(أنّ السّرقة تكمن في البديع المخترع دون المعاني المشتركة بين الـشّعراء ، لأنّ البديع المخترع يختصّ به الشّاعر ولا يشترك فيه أحد ، فأمّا المعاني المتداولــة من عادات النّاس وأمثالهم فهي لا تمتّ إلى السّرقة بصلةٍ) [3] .وقد أخــذ مفهــوم السّرقة منحى أشمل عند القاضي الجرجانيّ الّذي رأى أنّ المعاني المــشتركة بــين الشّعراء لا تعدّ سرقةً مثل (تشبيه الحُسن بالشّمس والبدر ، والجواد بالغيث والبحــر والشّجاع الماضي بالسّيف والنّار) .[4]

(فالانتحال هو نقل اللّفظ والمعنى ، والبيت جملةً والمصراع كاملاً). [5](الغصب وهو أن ينتحل شاعر بيتاً أو مقطوعة لشاعر غيره ويدرجها في شعره دون أيّ تغيير) والأَخْذُ هو الغصب مع بعض التّغيير [6]

---

[1]محمود درابسة ، ابن ابي عون وكتابه التشبيهات ، مكتبة خليل أبو رحمة . اربد، 1994 ، ص110

[2] ابن طباطبا (، عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص76

[3] الآمدي، الموازنه بين الطائيين ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة ، ص313

[4] القاضي الجرجاني (أبو الحسن علي بن عبد العزيز ، 392 ه) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار التعلم ، بيروت ، ص183 ، 184 .

[5] المصدر السابق ، ص193

[6] المصدر السابق ، ص195

1.6.2 تكرار صورة الجيش ومرافقة الطّير له :

ومن الأمثلة الدّالّة على هذه الصّورة قول أبي تمّام :[1]

وَقَدْ ظُلِّلَتْ عُقْبَانَ أَعْلامِهِ ضُحًى بِعُقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدِّمَاءِ نَوَاهِل
أَقَامَتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتَّى كَأَنَّهَا مِنَ الجَيْشِ إلا أَنَّهَا لَمْ تُقَاتِلِ

إنّ هذه الصّورة ترسم التّلاحم المستمرّ بين الجيش والطّير،إذ شبه الشّاعر الجنود بالعقبان، وجعل عقبان الطّير آلفةً لها، لما اعتادت من أكل لحوم الأعداء وورود دمائهم. وتستهوي هذه الفكرة أبا نواس فيرسم صورةً شبيهةً بها , يقول : [2]

تَتَأَيَّـــا الطَّيْـــرُ غُدْوَتَـــهُ ثِقَـــةً بِالـــشِّبْعِ مِـــنْ جَـــزَرِهْ

فالطّير تترقّب خروج الجيش , تملؤها الثّقة بأكل اللحم من جثث القتلى . ويكرّر الصّورة نفسها مسلم بن الوليد حيث يقول : [3]

قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهَا فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ فِي كُلِّ مُرْتَحَلِ

إنّ مرافقة الطير للجيش, تدلّ على النّصر المؤكّد ، ومن هنا جاء حرص الشّعراء عليها ، يصور مسلم بن الوليد الطير وقد أخذت تنهش جثث القتلى :[4]

خَلَّفْتَ أَجْسَادَهُم وَالطَّيْرُ عَاكِفَةٌ فِيهَا وَأَقْفَلْتَهُمْ هَاماً مَعَ القَفَلِ

نجد الطّير عاكفة في ساحة القتال ولم تغادرها لأنّ فيها من الجثث ما يكفيها أياماً طويلة , فكلمة (عاكفة) توحي بكثرة أعداد القتلى من العدوّ .والسّباع ليست بعيدة عن ساحات المعركة , فهي مستفيدة من غزوة الجيش لأنّه يخلف لها قوتاً كما يصوّر ذلك العكوّك وفي هذا البيت قائلاً : [5]

حِيْدِي حَيَادِ فَإِنَّ غَزْوَةَ جَيْشِهِ ضَمِنَتْ لِجَائِلَةِ السِّبَاعِ عِيَالَهَا

لقد تجلّت براعة الشّعراء الذين أبدعوا هذه الصور , في قدرتهم التّصويرية على إيجاد علاقة تلازمية بين الجيش والطّير .

---

(1) أبو تمّام , الدّيوان , 3 / 79
(2) أبو نواس , الدّيوان , ص257
(3) مسلم بن الوليد , الدّيوان , ص12
(4) المصدر السابق , ص21
(5) العكوّك , الدّيوان , ص99

2.6.2 تكرار صورة قتام المعركة:

إنّ هذه الصّورة قديمة تواردها الشعراء بدءً بالنّابغة في العصر الجاهليّ ثمّ، وفي العصر العبّاسيّ الأوّل تكرّرت الصّورة نفسها(حتّى صارت الصّورة عموداً من أعمدة المعاني لم يخرج هؤلاء كلّهم عنها , وإنّما اختلفوا في سبك الألفاظ لاغير) [1]

ومن القمم الشّهيرة في الصّور صورة بشّار بن برد : [2]

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ   وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوى كَوَاكِبُهْ

رأينا كيف تجلّت براعة بشّاربن برد في رسم هذه الصّورة البصرية رغم العمى الّذي حرمه رؤية الأشياء , وقد لاحظنا أنّ الشّعراء قد كرّروا هذه الصّورة البصرية واللونيّة لقتام المعركة , وتتّضح قدرتهم الإبداعية في الألفاظ الّتي تآزرت لنقل المعنى الكلّي أو الصّورة الكلّية كما يقول عبد الفتّاح نافع [3]

وقول العتابي [4] :

تَبْنِي سَنَابِكُهَا مِنْ فَوْقِ هَامِهِم   لَيْلاً كَوَاكِبُهُ البِيْضُ المَبَاتِيرُ

تأثّر العتّابي إلى حدٍّ كبيرٍ بالمعنى الّذي أورده بشّار بن برد , فالخيل تثير الغبار في سناكبها مشكلة قتام المعركة وليلها الدّامس، والسّيوف هي الكواكب اللامعة وسط هذا الظّلام، وقد جاراها مسلم بن الوليد في بيته الّذي يشبه فيه كثافة الجيش بالليل .

ويتجلى علي بن جبلة (العكوك) في رسم صورة قتام المعركة ،فيقول:[5]

وأسفَرَ تحتَ النَّقْــعِ حتى كَــأنّهُ   صَباحٌ مَشى في ظُلمَةِ اللّيلِ طالِعُ

لقد دار العكوك في فلك الشعراء الذين عاصروه،فجاءت صورته في نطاق الإطار الشعري ،الذي انصهرت فيه عناصر الصورة الشعرية، لقد استعار العكوك صورة الفجر بعد عتمة الليل ؛ لتشبه قتام المعركة ولمعان السيوف فيها .

---

(1) عبده بدوي , أبو تمّام وقضية التجديد في الشعر , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1985 , ص149 .

(2) بشار بن برد ،الديوان ، 318/1.

(3)عبد الفتاح نافع ، الصورة في شعر بشار بن برد ،دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، 1983 ،ص115 .

(4)الأصفهاني ،الأغاني ، 16 /256

(5) علي بن جبلة (العكوك) ،الديوان ، ص72

3.6.2 تكرار صورة الجيش

إنّ صورة الجيش في العصر العبّاسيّ فرضت نفسها على الشّعراء كونها صورةً حضارية تسرّبت إلى أشعار بعضهم من التّراث فأفادوا منها وألقوا عليها رداء الوصف ، ومن هذه الصّور قول بشّار بن برد مصوّراً ضخامة الجيش :[1]

وَجَيْشٍ كَجُنْحِ الليلِ يَرْجُفُ بِالحَصَى   وَبِالشَّوْلِ وَالخَطِّيِّ حُمْرٌ ثَعَـالِبُهُ•

إنّ هذه الصّورة الشّعرية من القمم المشهورة التي اتّكأ عليها الشّعراء في العصر العبّاسيّ الأوّل ، وقد تركت أثراً عظيماً،في كثير من الشّعراء ،فحاولوا أن يتبعوه ويقلّدوه، فقدّموا صوراً شبيهةً بها، ولم يستطيعوا اللّحاق به ، ومن الّذين كرّروا هذه الصّورة مسلم بن الوليد ، في قوله :[2]

فِي عسكَرٍ تُشْرِقُ الأرضُ الفَضَاءُ بِهِ   كَاللَّيلِ أَنْجُمُهُ القُضْبَانُ والأَسَلُ

إنّ صورة الجيش، تستمدّ خيوطها من الليل وظلمته؛ لأنّ سواد الليل يوحي بالكثرة، كثرة الجيش ، وكثرة الخوف، والقلق الذي يساور الأعداء ، فالصّورة في تركيزها الضّوئي على (الليل)، توحي بالقوّة والرّهبة .

وتكاد الصّورة الّتي رسمها العكوّك للجيش تتطابق مع صورة بشّار السّابقة،فيقول[3]:

كَأَنَّ سُمُوَّ النَّقْعِ والبِيضِ تَحْتَهُ   سَمَاواتُ لَيلٍ أَسْفَرَتْ عَنْ كَوَاكِبِ

فالصّورة متطابقة إلى حدٍّ كبيرٍ مع صورة بشّار. إنّ خيوط الصّورة مستمدّة من (النّقع) وهي من واقع البيئة العربية الّتي ألفها الشّاعر في ساحات الوغى , إنّ زمان هذه الصّورة هو تجمّع الجيش بخيلهم وَرَجِلِهِم ، وبؤرة الحدث هي تلك المعركة حامية الوطيس ، تلك الّتي شكّلت ليلاً قبل حلوله ، وُجنح ظلام في وضح النّهار ، إنّها سيوف الانتصار ، كما رسمها شعراء العصر العبّاسيّ، وكرّروها إعجابا بها ، ومَدّاً لخيوط النّسيج التّراثي الأصيل .

---

(1) بشار بن برد ، الديوان ، 318/1

(2) مسلم بن الوليد , الدّيوان , ص 252

(3) العكوك , الدّيوان , ص 41

• الثّعالب:جمع ثعلب وهو طرف الرّمح الدّاخل في حديدة اللّسان

ويرسم مسلم بن الوليد الصّورة ذاتها بقوله :[1]

بِجَيْشٍ كَأَنَّ اللَّيْـلَ بَعْـضُ حَديـدِهِ   تَهَادَى الرَّدَى فِيْهِ الفَوارسُ والرَّجْلُ

ويكرّر الصّورة في بيت آخر فيقول:[2]

يَخْرُجْنَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ   أَسْيَافُنَا يَـوْمَ العَجَاجِ الأَغْبَسِ

في الأبيات السّابقة كرّر الشّعراء صورة الجيش الّذي يشبه الليل بسواده،فالليل يموج بظلامه، والجيش يموج بحركته الكثيفة، التي تحيل الفضاء سواداً ،فالصّور في الأبيات السّابقة ؛ مُفعمة بالحركة واللون .

إنّ قدرة الخيال لدى الشّعراء، دلّت على ابتداع حركةٍ تصويريةٍ مؤثّرة ساهمت في منح الأبيات مساحةً من الإبداع والتّجديد .

لقد أبدع شعراء العصر العباسي الأول في رسم مثل هذه الصور فمنهم من سلك طريقا كثر من يسلكه ، ومنهم من سلك طريقا غير ممهد مثل بشار بن برد إمام المحدثين إذ وصفه الأصمعي بقوله :(غوّاصٌ نظّار يصف الشئ لم يره وكأنه رآه ، ويجمع في البيت الواحد ما فرّقَتهُ الشعراء في عدة) [3]

إن ثقافة العصر كانت وراء الصور والمعاني العميقة التي استنبطوها من أغوارها فكانت دُرراً انصدعت عنها أصدافها .

---

[1] مسلم بن الوليد ، الدّيوان ، ص266

[2] المصدر السابق، ص 134 . (الأغبس : الأغبر)

[3] الأصفهاني ، الأغاني ، 138/3

4.6.2 صورة زقّ الخمر :

من أكثر الصّور المكرّرة في الشّعر العبّاسيّ , صورة الخمر ، وهي من الصّور المطروقة منذ العصور الجاهلية، لكنّها تطوّرت بتطوّر الحضارة , وهي تكشف عن أصول شعائرية في تكرارها، كما يرى على البطل (إذ إنّ وراء الخمر طقساً شعائرياً أسطورياً، بقيت آثاره وراء تشبيهات الشعراء للخمر وطقوسها) .(1)

وفي العصر العباسيّ الأول، انطلق أبو نواس محطما القيود الفنّية على حرية التعبير , داعياً إلى الإباحية والتهتك، فأطلق صرخته المدوية في عالم الملذّات والشهوات قائلاً : (2)

أَلا فَاسْقِنِي خَمْراً وَقُلْ لِي هِيَ الخَمْرُ   وَلا تَسْقِنِي سِرّاً إِذا أَمْكَنَ الجَهْرُ

ومن الصّور التي كرّرها شعراء الخمر قول بشّار بن برد : (3)

شَـربْنَا مِـنْ بنـاتِ الـدَّنِّ حَتّـى   تَركْنَـا الـدَّنَّ لَـيْسَ لَـهُ فُـؤَادُ

إنّها صورة تشخيصية , جسدت الدنّ وجعلته كائناً حيّاً , امتزج بأحاسيس الشّاعر المتأججة . ويكرّر أبو نواس الصّورة نفسها قائلا : (4)

مَا زِلْتُ أَسْتَلُّ رُوْحَ الدَّنِّ فِي لَطَفٍ   وأَسْتَقِي دَمَهُ مِنْ جَوْفِ مَجْرُوحِ
حَتّى انْثَنَيْتُ وَلِي رُوحَانِ فِي جَسَـدٍ   وَالدَّنُّ مُنطَرِحٌ جِسْماً بِلا رُوْحِ

إنّها الصورة ذاتها . ونبقى مع صورة زقّ الخمر إذ يصفه بشّار (5)

وكــأَنَّ الــزِّقَّ مَمْلُــوءاً إِذا   مَا بَطَحْنَا الـزِّقَّ زِنْجِـيٌّ سَـرِقْ
شُــدَّ بِالحَبْــلِ ولَفُّــوا فَــضْلَهُ   فَوْقَ أَعْلَى حَلْقِـهِ حَتّـى اخْتَنَـقْ

ويقول أبو نواس مصوّراً الزقّ : (6)

لَـوْ رَأَيْـتَ الـزِّقَّ فِـيْ مَجْلِـسِنَا   قُلْتَ ذَا أَسْـوَدُ جَـانٍ قَـدْ رُبِـطْ .
قَـدْ حَفَـفْنَـاهُ وَقَـدْ شُـرْنَا بِه   وَكَأَنَّنَـا حَوْلَـهُ جَمْـعُ الـشُّرَطْ

(1) على البطل , الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني , دار الأندلس , ط11 , 1980 , ص203
(2) أبو نواس ، الدّيوان , ص28
(3) بشّار بن برد ، الدّيوان , 52/3
(4) أبو نواس , الدّيوان، 129
(5) بشّار بن برد , الدّيوان , 116/4
(6) أبو نواس . الدّيوان , ص94

الصّورتان متطابقتان ، فالصّورة في بيت بشّار ، ترسم صورة الزّقّ المملوء بالخمر يصبّ منه الخمر ثم يوكأ مرّة بعد مرة ، وهي صورة حقيقية، أمّا الصّورة المتخيلة، وهي صورة الزّنجيّ الذي سرق، وأهله يطلبون منه الاعتراف فيبوح لهم في كل مرة ببعض ما سرق .

أما صورة أبي نواس فهي لا تختلف كثيراً عن سابقتها، بل هي أكثر طرافةً ، لأنّ الصّورة ترسم الزّقّ وهو محاصر من شاربي الخمر، وكأنّهم الشرطة الذين يحاصرونه خوفاً من الإفلات .

5 6.2 صورة مزاج الخمر :

تتجلّى براعة العكوّك في رسم صورة مزاج الخمر، والتى تُظهر الأجواء النفسية التائقة للخمر ، يقول : (1)

تَــرَى فَوْقَهَــا نَمَــشاً للِمَــزَاجِ تَقَــارِبُ لا تَتَّــصِلْنَ اتِّــصالا
كَوَجْــهِ العَــرُوسِ إذا خَطَّطــتْ عَلَــى كُــلِّ نَاحِيَــةٍ مِنْــهُ خَــالا

في البيت صورتان إحداهما حقيقة وهي صورة النّمش الذي يعلو الخمر في الكأس والأخرى متخيلة ، صاغها إبداع الشّاعر وخياله المحلق في سماء الأجواء النفسية التى يحياها . والصورة هي وجه عروس يكثر فيه (الخال) ويكرر الصورة نفسها بقوله : (2)

وكَــأنَّ المَــزَاجَ يَقْــدَحُ مِنْهَــا شَــرَراً فِــي سَــبَائِكِ العِقْيَــانِ

إنّها صورة رائعة حقا ، أعتقد أنّ نشوة الخمر قد ساعدت على رسم معالمها ، وقد أمدّه اللاشعور بتفاصيل هذه الصورة . فالمزاج شرر يتطاير .

ويكرر الصورة ذاتها فيما تنسب إلى أبي نواس قوله : (3)

فَهْــي بِغَيْــرِ المَــزَاجِ مِــنْ شَــرَرٍ وَهْي لَدَى المَزَاجِ سَائِلُ الــذَّهَبِ

---

(1) العكوك ، الدّيوان ، ص91

(2) المصدر السابق ، ص 112

(3) أبو نواس ، الدّيوان ، ص43

2 6.6 وصف كؤوس الخمر :

تتجلى براعة أبي الهنديّ في وصفه لأباريق الخمر إذ يقول :[1]

سَيُغْنِي أبا الهِنْديِّ عَنْ قُطْبِ سَالِمٍ　　أباريقُ كَالغِزْلانِ بِيضٌ نُحُورَهَا
مُقَدَّمَةٌ قَزَّاً كَأنَّ رِقَابَهَا　　رِقَابُ الكَرَاكِي أَفْزَعَتْهَا صُقُورُهَا

إنّها مشاهد رائعة ، تنم عن رؤية واقعية تمثّلت في صور محسوسة .

أمّا أبو نواس فلم تغب عن باله هذه الصّورة، فقد رسمها بهندسة ذات بعد جمالي يرسم ملامح الحضارة العبّاسية ،بقوله : [2]

وَيُبْدي لَنَا مِنْ جَوفِهَا مَسَّ مَزْجِهَا　　كَألْسِنَةِ الحَيَّاتِ تَبْدو مِنَ الذُّعْرِ
لَدينَا أباريقُ كَأنَّ رِقَابهَا　　رِقَابُ كَرَاكِيٍّ نَظَرن إلى صَقْرِ

في الأبيات السابقة تتشكل صورة واحدة لدى الشّاعرين خاصة فيما يتعلق بتشبيه رقاب الأباريق برقاب طيور الكراكيّ طويلة الساق والعنق ، وذات اللون الأغبر وقد وفق الشّاعران في هذا التّشبيه؛ فالخمرة توضع في أباريق لا تقوم على ركائز فالصّورة المكرّرة لدى الشّاعرين تشكل بعدا تاريخياً حضارياً كما ترى ساسين عسّاف تقول: (الخمرة تعتّق في أباريق لها شكل هندسي معين ، ومشهد رقاب الكراكيّ نظرن إلى الصّقر مختارة من الحياة العباسيّة التي كانت طرديات أبي نواس وجهاً من وجوهها) .[3]ويستطرد شعراء العصر العبّاسيّ في وصف كؤوس الخمر، ومن الصّور تلك التي تشبّه الكؤوس بالنّجوم والكواكب يقول أبو نواس: [4]

وكَأنَّ أَقْدَاحَ الزُّجَاجِ إذا جَرَتْ　　وَسْطَ الظَّلامِ كَواكِبُ الجُوزَاءِ

ويكرّر الصّورة ذاتها في قوله : [5]

فِي كُؤوسٍ كَأنَّهُنَّ نُجُومٌ　　جَارِيَاتٌ بُرُوجُهَا أيْدِينَا
طَالِعَاتٍ مَعَ السُّقَاةِ عَلينَا　　فَإذا مَا غَربْنَ يَغْرُبْنَ فِينَا

---

(1) أبو الهندي ، الدّيوان ، ص34

(2) أبو نواس ، الدّيوان ، ص215

(3) ساسين سيمون عساف ، الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع ابي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط1 ، 1982

(4) أبو نواس ، الدّيوان ، ص21

(5) المصدر السابق ، ص507

صور حسّية ، تعبّر عن رؤية أبي نواس للخمر حين تتسلل إلى عقله تجعله يرى الخمّارة سماءً نجومُها الكؤوس ، وهذا ما جعل أبا نواس يتربّع على عرش الصّور الشّعرية للخمر .

(إنّ أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنّه يصوّر الموصوف لك ، فتراه نصب عينيك) [1]

ويعاود أبو نواس تكراره للصّور التي ترسم هندسة الأباريق ذات اللمعان ،فيقول :[2]

فَـدَعَا بِـالبِزَالِ ثُـمَّ وَجَاهَـا فَجَـرَتْ كَـالعَمِيقِ والجُلُنَّـارِ
فِي أباريقَ مِـنْ لَجَـينٍ ، حِـسَانٍ كَظِبَـاءٍ سَكَنَّ عُـرضَ القِفَـارِ
أو كَرَاكٍ ذُعِرْنَ مِنْ صَـوْتِ صَـقْرٍ مُفْزَعَـاتٍ شَـوَاخِصَ الأبْـصَارِ

ونختم صور كؤوس الخمر بهذين البيتين لأبي الهنديّ [3]

مِـنْ أبـاريقَ تَنَـاهَى سَـعَةً والذي فـي الـصَّدْرِ مَلْثُـومٌ أغَـرْ
مِثْـلَ فَـرْخِ المـاءِ فـي غَيْـضَتَهِ فَـرِقَ الـصَّقْرَ فَـأقْعَى فَنَظَـرْ

إنّها صور رائعة أبدعتها ريشة فنّان ، وقد ساهمت البيئة العبّاسيّة في تزيين هذه الصور ، وأمدّت خيال الشّعراء بسيلٍ من الصّور والمشاهد الرّائعة ، وما يؤكّد هذا الرّأي قول جابر عصفور : (من خصائص الخيال الشّعريّ الأصيل أنّه يحطّم سور مدركاتنا العرفيّة ، ويجعلنا نشعر كما لو كان كلّ شي يبدأ من جديد ، وكما لو كان كلّ شيء يكتسب مزيداً في جدّته وأصالته) [4]

ويقول مسلم بن الوليد : [5]

كَأنَّ ظِبَـاءً عُكَّفـاً فِـيْ رِيَاضِـهَا أباريقُهَا أوجَـسْنَ قَعْقَعَـةَ النَّبْـلِ

---

(1) أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص228

(2) أبو نواس ، الدّيوان ، ص183

(3) أبو الهندي ، الدّيوان ،ص24

(4) جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط2 ، ص83

(5) مسلم بن الوليد ، الدّيوان ، ص39

ومن الصّور التي تكررت لدى شعراء اللهو والمجون؛ صورة ساقية الخمر ، فقد حرص الشّعراء على رسمها، يقول أبو نواس :[1]

يُدِيرُ عَلَيْنَا الشَّمسَ والبَدْرُ حَوْلَهـا   فَيَا مَنْ رَأى شَمْساً يَدُورُ بِها بَدْرُ

استمدّت الصّورة جمالها ، من عالم الفضاء ، فالخمر شمس ، والسّاقي بدر تجري الشّمس لمستقرٍّ لها ، و تجري الخمرة في عروقه لتستقرّ في جسده ، وتغيّب عقله لكنها تعاوده مرةً بعد مرة . استخدم الشّعراء في رسم صورة الخمر مفردات الطبيعة لأنّ الطّبيعة في العصر العباسيّ نبعٌ ثرٌّ للصورة . يقول مسلم بن الوليد :[2]

وَسَـاقِيَةٍ كَـالرِّيْمِ هَيْفَـاءَ طَفْلَـةٍ   بَعِيدَةِ مَهْوَى القُرْطِ مُفْعَمَةِ الحِجْلِ

وَدَارَتْ عَلَيْنَا الكَأسُ مِنْ كَفِّ طَفْلَـةٍ   مُبَتَّلَةٍ حَـوراءَ كالرّشـأِ الطِّفْـلِ

صورة تقليدية لساقية الخمر،فهي طفلة ذات هَيَف ، طويلة العنق،تشبه الغزال، لكن هندستها بهذه الصّورة أعطتها بعداً نفسياً ، لأنها من أساسيات الجلسة الخمرية ذات الأجواء الرومانسية .

ويبدو تكرار الصورة جليّاً ، ومن أجمل أوصاف ساقي الخمر، ما قاله ديك الجنّ الحمصيّ :[3]

مُـوَرَّدَةٌ مِـنْ كَـفِّ ظَبْـيٍ كأنّمَـا   تَناوَلَتْهـا مِـنْ خَـدِّهِ فَأدَارَهـا

في الأبيات صور طريفة ، لجأ شعراء الخمر في العصر العباسيّ إلى تكثيفها تعبيراً عن تدافع الهموم في نفوسهم .

يقول أبو نواس متمثّلا صورة ديك الجن :[4]

فـالْخَمْرُ يَاقُوتَـةٌ والكَـأسُ لُؤلُـؤَةٌ   مِنْ كَفِّ جَارِيَـةٍ مَمـشُوقَةِ القَـدِّ

إنّها صور متزاحمة منبعثة من عالم اللاشعور لدى الشّاعر جمع فيها صورة الخمر والكأس وقدِّ السّاقية الممشوق، والكفّ التي تقدّمه.

---

(1) أبو نواس ، الديوان ، ص258
(2) مسلم بن الوليد ، الدّيوان ، ص42
(3) ديك الجن ألحمصي ، الدّيوان ، ص107
(4) أبو نواس ، الدّيوان ، ص12

ومن الصّور الشعرية التي رسمها الشّعراء للخمر ، صورة الخمر الممزوج بالماء ، لأنّ الخمر إذا شُربت صِرْفَةً قتلت شاربها ، فيلجأ المدمنون إلى مزجها بالماء، يقول مسلم بن الوليد : [1]

كَأَنَّهَــا وَسِــنَانُ المَــاءِ يَقْتُلُهَــا عَقِيقَةٌ ضَحِكَتْ فِي عَارِضٍ بَــرِدِ

إنّها صورة لونية تشكلت لحظة المزج بالماء ، فالماء كأنّه سنان رمح يلمع ؛خالط الخمرة وامتزج اللونان ؛ لون السّنان ولون الخمر، فكأنّها برق يلمع في سحابة .

ويكرّر أبو نواس الصّورة ذاتها قائلا : [2]

كَأَنَّهَــا ولِــسَانُ المَــاءِ يَقْرَعُهَــا نَارٌ تَــأَجَّجَ فِــي آجــامِ قَــصْبَاءِ

في الصّورة الأولى اختار الشّاعر سنان الرمح ، وفي هذه الصورة اختار أبو نواس صورة لسان الماء ، فالخمر والماء طرفا نقيض وهذا ما دفع الشّاعر لاختيار صورة (لسان الماء) ويعني بها صبابة الماء التى أجّجت الخمر، فكأن تفاعلاً كيميائيا حصل، وأحدث وهْجاً سَرعان ما خبَتْ نارُه .

إنّ هذه الصّورة المتلاحقة تدفعنا لاعتقاد ما يراه سيسيل دي لويس في تعريفه للصّورة بقوله : (إنّها في أبسط صورها رسمٌ قَوامُهُ الكلمات) [3]

يلتقط مسلم بن الوليد الصّورة بألفاظٍ متقاربة ، فيقول :[4]

كَأَنَّهَــا وَصَــبِيبُ المَــاءِ يَقْرَعُهــا دُرٌّ تَحَدَّرَ مِنْ سِلْكٍ عَلَــى ذَهَــبِ

إنّ كسر حدّتها أدمى جبينها وهذا ما توحيه الصّورة التّشخيصية التي جعلت من الخمر إنساناً ، فنشيش الخمر لحظة المزج كأنه أنين، إنّه تحرير للصُّور وتخطٍّ لطبيعة الأشياء .

ومن هنا نرى أنّ الشّاعر العباسيّ تخطّى مدى الأشياء ، واتّسعت دائرة وجدانه وأفرغ على أشعاره من روحه ومن عالمه الكونيّ الفسيح .

---

(1) مسلم بن الوليد ، الدّيوان ، ص81

(2) أبو نواس ، الدّيوان ، ص16

(3) سيسل دي لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة : أحمد الجنابي ورفاقه ، دار الرشيد ، وزارة الثقافة والأعلام العراقية . 1982 ، ص21

(4) مسلم بن الوليد ، الدّيوان ، ص209

ويواصل أبو نواس رسم معالم صورة الخمر وحدتها:(1)

كَـأنَّ أحْـدَاقَهَا والمَـاءُ يَقْرَعُهَـا   فِي سَاحَةِ الكَأسِ أحْدَاقُ اليَعَاسِيبِ

وقوله :(2)

كَـأنَّ مَنْظَـرَهَا والمَـاءُ يَقْرَعُهَا   دِيبَاجُ غَانيـةٍ أو رَقْـمُ وَشّاءِ

في البيتين تكرار للفكرة أوّلاً ، وللصورة ثانياً، أمّا الفكرة فهي: قرع الماء لها وأمّا الصّور: فهي من نسج الخيال، ومن عالم اللاوعي عند الشّاعر ، ففي البيت الأول يرسم الشّاعر لوحة فنية، أدواتها الخمر والماء ،وفي لحظة المزج تتلاحق الصور وتظهر فقاقيع أشبه ما تكون بالأحداق ، أما الصّورة المتخيلة لها فهي صورة أحداق ذكور النحل ذات السواد اللاّمع .

(إنّ الصّورة الشّعرية التي رسمها أبو نواس للخمرة تفور فوراناً من أعماق اللاوعي إنّها الصّور الشّرارية اللامعة المتفجّرة من أعماق العقل الباطن بتأثير من مفعول الخمرة)(3)

وسرّ إعجابنا بهذه الصور هو ذاك الإبداع الفني الرّائع الذي رسم ملامح العصر رغم ما للخمر من تأثير سيء على المجتمع والأفراد .

أخيرا رأينا كيف تكرّرت الصّور في خمريات أبي نواس ومعاصريه أمثال مسلم بن الوليد ، وأبي الهندي ، وديك الجن ، والحسين بن الضحّاك ، وأبي الشّيص الخزاعيّ ، إنّ الذي يلج عالم الخمر عند أبي نواس ومعاصريه ممن لهم أشعار في الخمر ، تطالعه بأباريقها وكؤوسها ، وأضوائها ، وساقياتها ، ويشعر أنّه وسط عالم موغل في الخيال ، لا تقف الإيحاءات عند الصور والأصوات المتكرّرة بل تتعدّاها إلى الأماني التي يحلم الشّاعر بتحقيقها في عالمٍ مشرقٍ كما يراه ويحلم به

فجاءت صورهم منسجمة مع أحلامهم ، فلم يعد للخمارة سقف يقطع عليهم أحلامهم، بل كان سقفها سماءً؛ كؤوس الخمرة نجومها ، ولونها المشعّ شمسها وفنون الوصف مجراتها .

(1) أبو نواس ، الديوان ص40.

(2) المصدر السابق ص15.

(3) ساسين عساف ، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، ص138 .

2 .6 .7 ريق المحبوبة :

ومن الصّور التي تكرّرت لدى شعراء العصر العبّاسيّ الأوّل صورة ريق المحبوبة يقول بشّار : [1]

كَـــأنَّ بِرِيقِهَـــا عَـــسَلاً جَنِيّـــاً   وَطَعْـــمُ الزَّنْجَبِيـــلِ وَرِيـــحُ رَاحِ

يتخير بشّار النكهات الطيبة لريق محبوبته كالعسل والزنجبيل وهذه النكهات مستمدة من ثقافة العصر، ويكرّر مسلم بن الوليد الصّورة بنكهات جديدة، فيقول : [2]

وَثَغْـــــــرُهَا شَتِيـــــــتُ   وَرِيقُـــــهَا بَـــــــرُودُ

كَـــــــأنَّ فِيـــهِ مِسْكـــاً   خَـــــالَطَـــهُ قِنْـــدِيـــــدُ

ويقول كذلك : [3]

لَـــيلاكَ إذ لَيلـــى تَعِلّـــكَ رِيقُهَـــا   وَتُسْقِيكَ مِنْ فِيهَا الرَّحِيقَ المُشَعْشَعا

كَـــأنَّ بِـــهِ التُّفّـــاحَ غَـــضّاً جَنِيُّـــهُ   وَنَشْرَ الخُزَامَى فِي الصّبَاحِ تَضَوَّعَا

إنّه الريق الذي يشبه العسل ، أمّا رائحة التفاح فهي من الصّور الجديدة التي وصفوا بها الرّيق والخمر كذلك.

ويقول أبو تمّام واصفاً ريق المحبوبة :[4]

وَعِـذَابٌ لَوَ انّـهَا أُطْعِمَـــتْ زَا   دَتْ عَلى الشّهْدِ بَسْطَةً فِي المَذَاقِ

ونتوقّف عند أبيات أخرى لبشّار بن برد يصف فيها ريق محبوبته إذ يقول :[5]

لَمَّا أَتَتْنِي عَلَـــى المِـــسْوَاكِ رِيقَتُهَـــا   مَثْلُوجَةَ الطَّعْمِ مِثْلَ الشَّهْدِ بالرَّاحِ

قَبَّلْتُ مَا مَسَّ فَاهَـــا ثُـــمَّ قُلْـــتُ لَـــهُ   يَالَيْتَنِي كُنْتُ ذَا المِسْوَاكَ يَاصَـــاحِ

أبدع بشار في رسم تلك الصورة ، إذ أظهر غيرته من المسواك الذي ينعم في ثغرها وهذا ما منح الصورة جمالاً وروعة ؛ جعلت المتلقّي مشدوداً إلى هذه

---

(1) بشّار بن برد ، الدّيوان ، 2/ 113

(2) مسلم بن الوليد ، الدّيوان ، ص 195. (القنديد : الخمر ، الشتيت : متباعد ما بين الأسنان)

(3) المصدر السابق، ص 175

(4) أبو تمّام ، الدّيوان ، 2/ 450

(5) بشّار بن برد ، الدّيوان 2/ 136

الصّور مستمتعاً بما فيها من هندسة إبداعية . ويرى أبو تمّام أن عذوبة الريق تؤثر في منطق الكلام فيقول :[1]

تُعْطِيــكَ مَنْطِقَهَــا فَــتَعْلَمُ أنَّــهُ بِجَنَــى عُذُوبَتِــهِ يَمُــرُّ بِرِيقِهَــا

(إنّ صورة أبي تمّام هذه صورة سمعية ، يصوّر فيها عذوبة الحديث ورقّته وجمال وقعه على الآذان)[2]

ثَمَّة ملمح لأثر صور بشّار الشّعرية في شعراء عصره ولا غرابة في ذلك لأنّه يمتلك خيالاً عميقاً ، وتأويلاً وتفكيراً قلّما تجده عند غيره من معاصريه ؛ رغم العمى الّذي حرمه مبكّرا من رؤية الأشياء .

فيكرر العباس بن الأحنف الصورة إذ يقول : [3]

سَقَتْنــي الرِّيــقَ بِفِيهــا فَيــا طِيبَاً لَــهُ مِــنْ فَــمِ تِلْــكَ الفَتَــاةْ

ويطالعنا الحسين بن مطير الأسدي في صورة رائعة، إذ يقول : [4]

كَأَنَّ سُلَيْمَى حِينَ قَامَــتْ فَأَشْــرَقَتْ بِوَجْــهِ أَسِــيلٍ زَيَّنَتْــهُ غَــدَائِرُهْ

وَثَغْرٍ إذا المِــسْوَاكُ مَــسَّ غُرُوبَــهُ تَعَسَّلَ واحْلَوْلَى فَطَابَتْ مَكَاسِــرُهْ

ريق المحبوبة أشهى من العسل ، وهي صورة حاول الشّاعر نسج خيوطها من ثقافة العصر ومن تراث الأمّة الشّعريّ ، لقد جعل الصّورة مقلوبة لإظهار طيب ثغر محبوبته ، فالسواك هو الّذي يطهّر الفم كما أخبر عن ذلك الرّسول صلى الله عليه وسلم بقوله : (السّواك مطهرة للفم مرضاة للربّ) [5]

لكنّ السواك هذه المرّة يطيب ويحلو في ثغرها ، ممتزجاً بريقها الطّيّب .

ومما يلفت النّظر وصف الشّعراء لأحاديث محبوباتهم بوشي البرود ، وهي ظاهرة في الشّعر العباسيّ .

---

(1) أبو تمّام ، الدّيوان ، 4 / 166

(2) عبد الفتاح نافع ، الصورة في شعر بشّار بن برد ، ص328

(3) العباس بن الأحنف ، الدّيوان ، ص80

(4) الحسين بن مطير الأسدي ، الدّيوان ، ص53

(5) يحيى بن شرف النووي ، رياض الصالحين ، تحقيق حسان عبد المنان ، المكتبة الإسلامية عمان ، 1985 ص323

يقول بشّار بن برد :[1]

وَلَهَا مَبْسَمٌ كَثَغْرِ الأقَاحِي وَحَدِيثٌ كَالْوَشْيِ وَشْيِ البُرُودِ

ويكرّر الصّورة ذاتها بقوله : [2]

وَبَيْضَاءَ مِكْسَالٍ كَأَنَّ حَدِيثَهَا إذا أُلْقِيَتْ مِنْهَا العُيونُ بُرُودُ

يكرّر بشّار هذه الصّورة الجميلة ، لحديث المحبوبة ، فالبرود ذات جمال وتنوّع يتأتّى من تطريزها، وكذلك حديث المحبوبة المتمتّع الأخّاذ ، وقد يسحب الشّاعر هذه الصّورة على الممدوح بغضّ النّظر عن المحبوبة ، فالصّورة ليست حكراً على المحبوبات بل تتعدّى ذلك إلى الممدوح صاحب العطايا المنوّعة، يقول : [3]

فَتَبَادَرُوا طَرَفَ الثَّنَاءِ بِفَضْلِهِ فَكَأَنَّمَا نَشَروا الثَّنَاءَ بُرُودَا

إنّه تكرار ذو دلالة إيحائية ، فالممدوح عطاياه كثيرة ومزاياه عديدة ، فالثّوب الموشّى خيوطه هي الّتي ساهمت في نسيجه الرّائع ، لما أن العطايا خيوطها متّصلة لا تنقطع ، وجاء تكرار كلمة الثناء ليرسم صورةً جميلةً للممدوح .

(1) بشّار بن برد ، الدّيوان ، 2 / 272
(2) المصدر السابق ، 2 / 162
(3) المصدر السابق ، 78/1

وتتجلّى براعة بشّار في رسم صورة ليل العاشقين الطّويل في قوله : (1)

تَبِيتُ تُرَاعِي اللَّيْـلَ تَرْجُـو نَفَـادَهُ   ولَـيْسَ لِلَيْـلِ العَاشِـقِيْنَ نَفَـادُ

تَقَلَّـبُ فِـي دَاجٍ كَـأَنَّ سَـوادَهُ   إذا انْجَاب مَوْصُولٌ إليـه سَـوادُ

ويقول أشجع السّلمي : (2)

ولَقَدْ طَعَنَّـا اللَّيْـلَ فِـي أعْجَـازِهِ   بالكَأسِ بَـيْنَ غَطَـارِفٍ كـالأنجُمِ

وَاللَّيْـلُ مُـشْتَمِلٌ بِفَـضْلِ رِدَائِـهِ   قَدْ كَادَ يَحْسُرُ عَـنْ أغَـرَّ أرْثَـمِ

إنّها الصّور التّشخيصية التي جعلت الليل شخصاً يتوشّح بثياب سوداء.

ومن الصّور التي تتكرّر صورة الضّيف وما يستحقّه من كرم الضّيافة ؛ إذ خلع دعبل الخزاعي على نفسه صفةً من صفات العرب ألا وهي الكرم ، فراح يصوّر قدرة وهي تطرب فرحا بقدوم الضيف ، يقول : (3)

لَمَّا احْتَبَى الضَّيْفُ وَاعْتَلَتْ حَلُوبَتَهَا   بَكَى العِيَالُ وَغَنَّتْ قِـدْرُنَا طَرَبـا

ويكرّر الفكرة ذاتها في بيت آخر ، إذ يقول : (4)

وَبَاتَـتْ قِـدْرُنَا طَرَبَـاً تُغَنِّـي   عَلانِيَـةً بِأعْـضَاءِ الجَـزُورِ

لقد أورد الشّاعر بعداً إنسانيا يوحي بقدر كبير من الدّلالات والمعاني التي أثْرت الصّورة الفنّية ثراءً عظيماً ، ممّا بثّ الحياة في الأشياء الجامدة فالقدر تغنّي طربا بقدوم الضّيف (ليست الألفاظ في بساطتها ، أو جلالها هي المحكّ ، ولكنّ الطّاقة أو العاطفة أو الحركة الّتى يتبعها الشّاعر عليها هي التى تحدّد قيمتها) (5)

---

(1) بشّار بن برد ، الدّيوان ، 135/3

(2) أشجع السلمي ، الدّيوان ، ص256

(3) دعبل الخزاعي ، الدّيوان ، ص107

(4) المصدر السابق ، ص208

(5) إليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص89

الفصل الثالث

التَّكرار الموضوعيّ

1.3 تكرار الموضوعات:

ازدهر الشّعر في العصر العباسيّ الأول ، وواكب التطور الحضاري الذي شهده العصر ، إذ إن التاريخ الأول مرتبط بتاريخ الثقافة ؛يزدهر بازدهارها ، ويفتر بفتورها ، ولا يخفى مدى التطور الحضاري الذي وصل إليه العصر العباسيّ الأول ويعود السبب إلى امتزاج الحضارة العربية بالحضارات الهندية والفارسية والبونانية مما شكّل تراثاً ضخماً ،نهل منه الشعراء ؛ فجاشت نفوسهم بأشعارٍ سايرت حركة التطور ، وصار الشّعر فيضاً من الشعور ، ونبعاً من الوجدان ، أصاخت له الآذان ومالت إليه القلوب.

لقد تظافرت عوامل كثيرة على تطور ورقي هذا الشّعر ، منها ثقافة الخلفاء وحبهم للشعر، وتبصرّهم لمرامي الكلام ، وليس غريباً أن يؤتي الشّعر ثماره ، لأن هذه الأمة شاعرةٌ بطبيعتها ، موهوبة بفطرتها ، اكتسبت من الصحراء سعة الخيال ومن الطبيعة الخلابة ؛ صفاء الذهن ، ورهافة الحس ، وجيشان العاطفة .

ومما لاشك فيه أن الشّعر انعكاس لثقافة المجتمع وحضارته ، كما يلبس الشّعر لبوس أبناء عصره ؛ لذلك فان الامتزاج الحضاري الذي شهده العصر؛ ترك بصمات واضحة على أداء الشعراء، فأثّر في أغراضه ومعانيه وصوره ولغته وظهر في هذا العصر شعراء حملوا لواء التجديد وراحوا يوازنون بين الأحوال التراثية ،وروح العصر الجديد بمعطياته ومتطلباته ؛ فانماز هذا العصر عن العصور السابقة بلغته الشعرية ، التي عبّر بها الشعراء عن آرائهم ومذاهبهم وأفكارهم ومشاعرهم وأحاسيسهم ، مستمدين طاقاتهم الإبداعية من البيئة المحيطة بهم التي كانت نبعاً صافياً ارتوى منه الشعراء .

وسنتوقف في هذا الفصل عند تكرار الموضوعات لنرى مدى التطور الذي لحق بها ، ومن هذه الموضوعات :المقدمة الطلليّة

1.1.3المقدمة الطلليّة:

تحتل المقدمة الطلليّة مكانةً هامةً في القصيدة العربية وخاصة في العصر الجاهلي، إذ تخطت حدود وصف الرسوم الدارسة ، والمحبوبة الراحلة ، وصارت نهجاً متميزاً للقصيدة؛ سار عليه الشعراء ، والتزموا به ، فالمقدمة الطلليّة هي الوجه المشرق للقصيدة؛ لذا عدّها بعض النقاد في الشّعر بمنزلة القفل (إن الشّعر قفل أوّله مفتاحه).[1]

إنّ الأطلال في أغلب القصائد الجاهلية ،توحي بالوحشة،وتحجب رونق الحياة وتشكل صورةً من صور الفناء (وقد أحسّ شعراء الجاهلية ذلك الإحساس الخفي بالعلاقة بين الحياة وبين الموت ، وبين الشعور باللذة وبين الشعور بالألم ، وتعد مقدمات الأطلال تجسيداً لهذا الصراع الأبدي في نفس الإنسان ، وفي الحياة من حوله ، إنها الصراع المستمر بين حبّ الحياة وبين غريزة الموت).[2]

إنّ عودة الشعراء إلى التراث الشعري ، وارتكازهم عليه في بناء قصائدهم يعني الرجوع إلى التراث الحضاري للأمة بمختلف وجوهه وتجلياته ، وهو رجوع يدل على اعتزازهم بالإنجازات الحضارية للأمة ، وهذا يدلل على أن جذور الأمة مازالت حيةً ، قادرةً على العطاء والاستمرارية .

ويرى محمد حسن عبد الله(أن المقدمة في مطلع القصيدة أشبه ما تكون بالمقدمة الموسيقية تعزف بين يدي المطرب قبل البدء في الغناء ، وغايتها إثارة إحساسه ليتفق صوته مع اتجاه اللحن والكلمات ، وتهيئة أذنه للإيقاع).[3]

إن قطعة النسيب في القصيدة منذ العصر الجاهلي تتصدر القصيدة بعنصرين: أحدهما يذكر بالفناء وهو الأطلال ؛والآخر يذكر بالحياة ؛وهو الحب ،وفي هذا التناقض بين الفناء والحياة تأكيد لإحساس الشّاعر بالتناقض الوجودي).[4]

---

(1) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 431

(2) عزّ الدين إسماعيل ، روح العصر ، دار الرائد العري ، بيروت ط1 ، ص19

(3) محمد حسن عبدالله ،الصورة والبناء الشعري ، ص185

(4) عز الدين إسماعيل ،النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي ،مجلة الشعر ،ع2 ،السنة الثانية ،1964 ،ص9

وفي العصر العباسيّ الأول تصدرت الأطلال أغلب القصائد الشعرية التي نظمها أعلام هذا العصر خاصة في مجال مدح الخلفاء ، والتغزل بالمحبوبات وظهرت موضوعات جديدة ؛ كالمقدمة الخمرية التي ابتدعها أبو نواس في خمرياته.

ويعود هذا التطور في المقدمة الطلليّة إلى وعي الخلفاء بأهمية الشّعر، وحبهم له، وولعهم فيه ، بما لديهم من حسّ مرهف ، ولغة ساعدت على تبصرهم بمرامي الأشعار ومعانيها ،وقد أغرت عطاياهم شعراء العصر ، فراحوا يجلسون في مجالس الخلفاء ، ويغشون قصورهم، وجاءت المنافسة بينهم شديدة، للحصول على جوائزهم المجزية .

فالمقدمة الطلليّة تحمل دلالاتٍ عميقةً ، لذا كانتِ في العصر الجاهلي تعبر عن الفناء والرحيل، والحرقة والألم على فقد المحبوبة؛ فالفقر والحاجة والظروف القاسية التي تخلق لهم المعاناة جديرة بالمقدمة الطلليّة .

وحتى تقف الدراسة على أهمية المقدمة الطلليّة ومدى تطورها في العصر العباسيّ الأول، فلا بد من تتبع قصائد الشعراء، والوقوف على طبيعة هذه المقدمات الطلليّة ، ومنها هذه القصيدة التي نظمها بشّار في مدح عُقبةَ بنِ سَلْم فيقول :[1]

يـــا دارُ بَـــيْنَ الفَـــرْعِ والجِنَـــابِ	عَفَـــا عليْهـــا عُقَـــبُ الأَعْقَـــابِ
قَـــدْ ذَهَبَـــتْ والعَـــيْشُ لِلـــذَّهَابِ	لَمـــاً عَرَفْنَاهـــا علَـــى الخَـــرَابِ
نَادَيْتُ هَـــلْ أسْـــمَعُ مِـــنْ جَـــوابِ	وَمَـــا بِـــدارِ الحَـــيِّ مِـــنْ كُـــرَّابِ
إلاَّ مَطايـــا المِرْجَـــلِ الـــصَّخَّابِ	وَمَلْعَـــبِ الأَحْبَـــابِ والأَحْبَـــابِ
فِي سَامِرٍ صَـــابٍ إِلَـــى التَّـــصَابِي	كانَتْ بِهـــا سَـــلْمَى مَـــعَ الرَّبَـــابِ
فانْقَلَبَـــتْ والـــدَّهْرُ ذُو انْقِـــلابِ	مَا أَقْـــرَبَ العـــامِرَ مِـــنَ خَـــرابِ
وقَـــدْ أَراهُـــنَّ علَـــى المَثَـــابِ	يَلْهُـــونَ فـــي مُـــسْتَأْسِدٍ عُجَـــابِ

يحدّد بشّار موقع الأطلال ، ويقف عليها ويشير إلى ما أصابها من تعاقب الأزمان ، ويأتي هذا التحديد المكاني في مطلع القصيدة ليدلل على تمسكه الشديد

---

[1] بشّار بن برد ، الديوان ، 1/ 140– 141

بالدّيار ، التي ارتسمت على أرضها ذكرياته مع محبوباته ، وليخفف من صدمته النفسية التي أصابته جرّاء رحيل المحبوبة ، إنه الماضي الذي كان ، والحاضر الذي يذكّر بالموت ، فجاء بفكرة الموت والفناء ؛ ليعزّي نفسه ، ويجعل رحيل المحبوبة يوازي رحيل الإنسان عن هذه الحياة ،فالفناء عنوان فكرته الطلليّة ، وقد جاء بالأفعال الماضية (عفا ، ذهبت ، انقلبت) ليؤكد دلالة الفناء ، إن رحيل المحبوبة يوحي بدلالة غياب مصدر الخصب الذي يستوعبه رمز الأنثى ، فالغياب يحيل الخصب إلى الجذب ، وغياب المحبوبة يمثل الموت ، وحضورها يمثل الحياة .
ويكرر الشّاعر الصّورة نفسها في مدحه لرَوح بن حاتم في قوله: (1)

يـــا دارُ أقـــوَتْ بِالأجَالِــدْ	بَعْـدَ المَـسُودِ بِهـا وَسـائدْ
لاغَـــــرْوَ إلاّ دِرْسُـــــها	بَـيْنَ الأمَـقِ إلـى كُداكِـدْ
يَمْـــشِي النَّعَـــامُ بجَوِّهـــا	مَـشْيَ النِّـساءِ إلـى المـساجِدْ
ولَقَـدْ رأيْـتُ بهـا الخَـرا	ئِـدَ يتَّـصِلْنَ إلـى الخرائـدْ
حُـورٌ أوانِـسُ كالـدُّمى	أوْ كالأهِلَّـةِ فـي المجَاسِـدْ

إنّ تعاقب الأحقاب جعل ديار المحبوبة خالية من أهلها ، موحشة مقفرة ، بعد رحيل المحبوبة وأهلها ، لا يوجد فيها إلا أسرابُ النعام ؛ ترعى بها، فراح الشّاعر يقتنص الصور التي تعوّض عن انعدام الحياة في الطلل بصورة النعام ، وهي تمشي ببطء ، وكأن مشيها مشي النساء إلى المساجد ، إنها صورة تعويضية عن الحركة والحياة في الطلل ،وخيوط الصورة مستمدة من النسيج الإسلامي .
ويشبه أبو نواس الظباء بالخرائد ،فيقول:(2)

تَمُرُّ بهـا عُفْـرُ الظِّبـاءِ كأنّهـا	أخَاريدُ مِنْ رومٍ يُقَسَّمْنَ في نَهْـبِ

(1) بشّار بن برد ، الديوان ، 242/2

(2) أبو نواس ،الديوان ،ص510

ويكرر أبو الشيص الخزاعي نداء الأطلال ، مبدياً تحسّره على خُلُوّها من أهلها ، ويدعو لها بالسقيا ، فيقول : [1]

يا دَارُ مَالَكِ لَيْسَ فيكِ أنيسُ ... إلاَّ مَعَالِمَ آيُهُنَّ دُرُوسُ
الدَّهْرُ غَالَكِ أمْ عَراكِ مِنَ البِلى ... بَعْدَ النَّعيمِ خُشُونَةٌ ويُبُوسُ
ما كانَ أخْصَبَ عَيْشَنَا بِكِ مَرَّةً ... أيّامَ رَبْعُكِ آهِلٌ مَأنُوسُ
فَسقاكِ يا دارَ البِلى مُتَجَرِّفٌ ... فيهِ الرَّواعُد والبُرُقُ هُجوسُ
دار جلا عنها النعيم فربعها ... خلق تمر بها الرياح يبيس
طَلَلٌ محتْ آيُ السَّماءِ رسُومَهُ ... فَكَأنَّ باقي مَحْوِهِنَّ دُرُوسُ
أنِسَ الوُحوشُ بها فَلَيْسَ بِرَبْعِها ... إلاّ النَّعامُ تَرودُهُ وتَجوسُ
رَبعٌ تَربَّعَ في جوانِبِه البِلى ... وَعَفَتْ معالِمُهُ فَهُنَّ طُموسُ
يَدْعو الصَّدى في جَوْفِهِ فيُجيبُهُ ... رُبْدُ النَّعامِ كأنَّهُنَّ قُسوسُ

لا تختلف هذه المقدمة الطلليّة عن مقدمات بشّار ، بل هي تكرار لها ، فالشاعر يرسم صورة الطلل المقفر من أهله ؛ وقد انقلبت أحواله بعد النضارة والحركة والحياة التي كانت يعجُّ بها الطلل ، إنها صورة الفناء والخراب ، فيلجأ الشّاعر من شدة حزنه على ما لحق بالطلل إلى الدعاء بالسقيا ؛ كي تدبَّ الحياة فيه من جديد .

لقد كررّ أبو الشيص الخزاعي الصّورة التي تناولها الشعراء السابقون أو المعاصرون له ، مثل صورة النعام الذي حلَّ بأرض الطلل ، بعد أن خلا من أهله .

إن تكرار مثل هذه الصور يعد تعويضاً عن حالة القفر التي لحقت بالطلل ، فالنعام يجوب الديار ، ولا تسمع إلاّ رجع صدى صوته.

ويكرر أبو الشيص كلمة البلى (3 مرات) ليؤكد في أذهاننا صورة الديار المقفرة ومعنى (الخراب) ، في النفس عندما تتحول المعاني إلى رسوم دائرة لا تكاد تتبينها العين إلاّ بعد جَهدٍ شديد).[2]

---

[1] أبو الشيص الخزاعي ، الديوان ، ص 70 – 71.(قسوس : جمع قسّ)

[2] أنور أبو سويلم ، الطبيعة في شعر العصر العباسيّ الأول ، دار العلوم للطباعة الرياض،ط983 ص24.

وفي مقدمة طللية أخرى يكرر أبو الشيص الصّورة ذاتها، فيقول في معرض مدحه لعُقبةَ بنِ الأشعثِ الخُزاعيّ أمير الرقّة:[1]

مَرَتْ عَيْنَةُ للشّوْق فالدَّمْعُ مُنْسكِبُ | طُلُولُ دِيارِ الحيِّ والحَـيُّ مُغتَـرِبُ
كَسا الدَّهرُ بُرْدَيْها البِلى ولَرُبَّمـاً | لَبِسْنا جَدِيـدَيْها وأعلامُنـا قُـشُبُ
فغَيَّر مَغنَاها وَمَحَّـتْ رُسُـومَها | سَماءٌ وأرْواحٌ وَدَهْرٌ لهـا عَقَـبُ
تَربَّعَ في أطْلالِهـا بَعْـدَ أهْلِهـا | زَمانٌ يُشِتُّ الشَّمْلَ في صَرْفِهِ عَجَبُ
تَبَـدَّلَتْ الظُّلْمَـانُ بَعْـدَ أنِيـسِها | وَسُوداً منَ الغِربان تبكي وتنْتَحِـبُ
وَعَهْدي بِها غَنَّاءَ مُخْضَرَّةَ الرُّبَـا | يَطِيبُ الهَوَى فيها وَيُستَحْسَنُ اللَّعِبُ
وفي عَرَصاتِ الحيِّ أظْبٍ كأنّهـا | موائدُ أغْـصانٍ تـأوّدُ فـي كثُـبُ

يكرر الشّاعر الشكوى من صروف الدّهر وما يحدثه البِلى من تغير في الأحوال.

ويتوقف ناهض بن ثُومةَ عند المقدمة الطلليّة ، في القصيدة التي نظمها عقب حربٍ بين أبناء قبيلة كعب؛ كان مآلها الصُلح ، فيقول :[2]

أمِـنْ طَلَـلٍ بِأخْطَـبَ أبَدَتْـهُ | نَجَـاءُ الوَبْـلِ والـدِّيَمُ النِّـضاحُ
وَمَرُّ الـدَّهْرِ يومـاً بَعْـدَ يَـوْمٍ | فما أبقى المـساءُ ولا الـصّباحُ
فكُـلُّ مَحَلَّـةٍ غَنِيَـتْ بِـسَلْمَى | لِرِيـداتِ الرِّيَـاحِ بهـا نُـواحُ
تُطِلُّ على الجُفونِ الحُـزنَ حَتـى | دُمُـوعُ العَـيْنِ نَـاكِرَةٌ نِـزاحُ

إنّ هذه المقدمة تتسق مع موضوع القصيدة، فقد بدأ الشّاعر بالحديث عن الطلل وحدّد مكانه ، وراح يدعو له بالسقيا بمطرٍ غزيرٍ، وسحبٍ ثقالٍ محمّلةٍ بالمطر. فالارتباط واضح بين المقدمة والموضوع الرئيس ، فالصلح يفضي إلى الخير وحقن الدّماء ، والوئام محل الخصام ، والسحب النِّضاح فيها المطر قوام الحياة بعد الجَدْب .

[1] أبو الشيص الخزاعي ، الديوان ، ص34

[2] إبراهيم النجار ، شعراء عباسيون منسيون ، 174/1

ثم يكرّر هذه الجملة التقليدية(أمن طلل) في مطلع قصيدته، فيقول :[1]

أمِنْ طَلَلٍ بَيْنَ الكَثيبِ وأخطَبِ مَحَتْهُ السَّوافي والهِدامُ الرَّشائشُ
وحرُّ السّوافي فارتمي فوقَهُ الحَصَى فدَفُّ النَّقا منْهُ مُقيمٌ وطائشُ
وَمَرُّ اللّيَّالي فَهُوَ مِنْ طُولِ مَاعفَا كبُرْدِ اليَماني وَشَّهُ الحِبْرُ ناقِشُ

إن التكرار واضح في قوله (أمن طَلَلٍ) وتحديد مكان الطلل ، ثم يكرر جملة (ومرُّ الليالي، ومحته السوافي ، والرياح) ، ويورد الشّاعر بعض الصور في مقدمته الطلليّة ، ومنها تشبيه الطلل الذي تعاقبت عليه الأزمان ، بالبُرد اليماني الذي حبَّره الناقش ، فهي صورة اختارها للطلل الذي عفت آثاره.
ثم يتفحص ناهض بن ثومة آثار المحبوبة في الطلل ، ويرسم لها صوراً مناسبة، فيقول:[2]

فما العَيدُ من أ سماءَ إلا مُحلَّةً كما خَطَّ في ظَهْرِ الأديمِ الرواقشُ
بِرُمْحينِ أوْ بالمُنْحَنى دَبَّ فَوقَها سَفا الرِّيحِ أو جِذْعٌ من السَّيْلِ خَادِشُ

يتجلى الشّاعر في رسم صورة الطلل ويشبهها بالخط على ظهر الأديم (الجلد المدبوغ) ويتفقد المكان بكل حواسّه ، ويرى الآثار المتبقية ويلفت نظره ما تسفيه الرياح على الأرض ، وما يخلفه السيل الجارف من جذوع ، تبقى متجذّرة في الأرض تخدش كلّ ما يمرُّ من السيل ، إنه التشبث بالحياة الذي يريده الشّاعر هرباً من الموت ، والرحيل وفقد الأحبة، وهذا ما يراه عبد الرزاق الخشروم في قوله : (إن الوقوف على الأطلال جاء نتيجة الإحساس بالغربة ، وهو الانفصال عن الواقع الحاضر، والاتحاد في الماضي البعيد).[3]

---

(1) إبراهيم النجار ، شعراء عباسيون منسيون ، 176/1
(2) المصدر السابق ، 176/1
(3) عبد الرزاق الخشروم ، الغربة في الشعر الجاهلي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،982 ،ص244

وقد أفاد بشّار من الصور التي استعملها القدماء في تشبيه الأطلال ببقايا الوشم، وتشبيه الحمائم بالنساء الثواكل ، فيقول :[1]

أشـــاقك مَغْنَـــى مَنْـــزِلٍ مُتأبِّـــدِ وفَحْوَى حَديثِ البـــاكرِ المتَعَهِّـــدِ
وشامٌ بحوضَى مـــا يُـــريمُ كأنــــه حقائقُ وَشْمٍ أو وُشومٌ علـــى يَـــدِ
إذا ما رأتْهُ العـــين بَعْـــدَ جَـــلادَةٍ جرى دَمْعُهـــا كـــاللؤلؤ المتبـــددِ
كأن الحَمَامَ الوُرْقَ في الدار وُقّعاً مَآتمُ ثكْلَـــى مـــن بـــواكٍ وعُـــوَّدِ
ذَكَرْتُ بها مَشْيَ الـــثلاثِ فعـــادني جديدُ الهَوى والمَوْتُ في المتجدّدِ

ويكرر السيد الحِمْيَريّ الصّورة نفسها ؛إذ يشبه الطلل بالوشم ، فيقول:[2]

لِمَنْ طَلَـــلٌ كالوَشْـــمِ لَـــمْ يَـــتَكَلّمِ وَنُؤْيٌ وَآثـــارٌ كَتَـــرقيشِ مُعْجَـــمِ

جعل الشعراء الطلل كالوشم؛ وهذه الصّورة نقطة بدء صالحة لوصف الطلل؛لأنه موحش يبعث الرهبة في قلب الشّاعر، لذا يلجأ الشعراء للوشم (كتعويذة ضد الطلل)[3] ،أمّا النُّؤيُ فقد وصفه الشعراء في مقدماتهم الطلليّة وراحوا يبدعون له أجمل الصور، يقول بشّار :[4]

ونُؤيٌ كَخَلْخَـــالِ الفَتَـــاةِ وصَـــائمٌ أَشَجُ على رَيْبِ الزَمـــانِ رَقُـــوبُ

شبه النؤي بخلخال الفتاة ، وهو ما يوضع في ساق المرأة للزينة، الفتاة ، كما هو الحفير الذي يضرب حول الخِباء ليمنع السيل من الوصول إليه .ويرمز إلى حماية البيت ومن فيه، وهو حلم الاستقرار، أما ارتباطه بالمرأة فيرمز إلى الخصب المأمول .

---

(1) بشّار بن برد ، الديوان 3 / 70-71
(2) السيد الحِمْيَريّ ، الديوان ، ص 398
(3) مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت ،ص158
(4) بشّار بن برد ، الديوان 1 / 181

ثم يلتقط له صورةً ثابتةً ، وهي صورة الوتد الأشج الذي يبقى متجذراً في الأرض على وجه البقاء والثبات .

ويكرّر أبو تمّام الصّورة بطريقةٍ إبداعيةٍ، فيقول:[1]

والنُّـــؤْيُ أُخمِـــدَ شَـــطْرُهُ فكأنَّـــهُ   تحْتَ الحَوادِث حاجِـــبٌ مَقْـــرونُ

إنها صورة رائعة حقاً ، فامتداد الحفير حول الخباء يشبه الحاجب المقرون،ويبدع ابن هَرْمَة في رسم صورة النؤي ، فيقول :[2]

ونُؤْيٌ كَخَطِّ النُّونِ مـــا إن تَبِينُـــهُ   عَفَتْهُ ذيولٌ مـــن شَـــمالٍ تذائِلُـــهْ

ومن الجمل المكررة التي استهل فيها شعراء العصر العباسيّ الأول مقدماتهم الطلليّة قولهم (خليليَّ) في مطلع القصيدة ، لمخاطبة الطلل ، والتماس الأصحاب ؛ للتباكي على رحيل المحبوبة، فيقول الحسين بن مُطَيْر الأسَديّ :

خليليَّ هذي زَفرَةُ اليومِ قَـــدْ مـــضَتْ   فما بَعْدَ مـــيٍّ زَفْـــرَةٌ قـــد أطَلَّـــتِ[3]
خليليَّ ما في العَيْشِ عَيْبٌ لَـــوَ اَنّنـــا   وَجَدْنا لأيّامِ الصِّبا مَـــنْ يُعيـــدُها [4]
خليليَّ مِـــنْ عَمْـــرِو قِفَـــا وتَعرَّفَـــا   لسَهْمَةَ داراً بـــيْنَ لينـــةَ فالحَبْـــلِ[5]

-ويقول ربيعة الرّقي:[6]

بَعِيرَيْكُمـــا ثُـــم ابْكِيـــا وتَجَلَّـــدا   خليليَّ هـــذا رَبْـــعُ لَيْلَـــى فقيِّـــدا

---

(1) أبو تمّام ، الديوان ، 3 / 323 .

(2) إبراهيم بن هرمة ، الديوان ، ص186

(3) الحسين بن مطير الأسدي ، الديوان ، ص33.

(4) المصدر السابق ، ص49 .

(5) المصدر السابق ، ص71 . (لينة : موضع في بلاد نجد)

(6) ربيعة الرقي ، الديوان ،ص73 .

إن تكرار هذه الجملة يعطي القصيدة قوة شعرية محملة بمعانٍ مختلفة من الوجد والشوق ،يعبر الشاعر من خلالها عن مكنوناته النفسية ،ويستدعي رفاقه في لحظات الحزن التي تنتابه ساعة الوقوف على الطلل.يقول مسلم بن الوليد :[1]

خَليلــــيَّ لَـــسْتُ أرى عَـــاراً　　فــلا تَعْــذلاني خَلَعْــتُ العِــذَارا

ويقول العباس بن الأحنف :[2]

خليلـــيَّ مـــا للعاشِـــقِينَ قُلـــوبُ　　وَلا للْعُيُــونِ النــاظِراتِ ذُنــوبُ

ويقول دعبل الخزاعي:[3]

خليليَّ ماذا أرْتَجى مِنْ غَدِ امْــرِىءٍ　　طَوَى الكَشْحَ عَنِّي اليَوْمَ وَهُوَ مَكــينُ
خليليَّ مِــنْ كَلْــبٍ أعينــا أخاكُمــا　　علـــى دَهْــرِهِ إنَّ الكَــريمَ مُعِــينُ

ويقول أبو العتاهية:

خليلـــيَّ إنَّ الهَـــمَّ قَـــدْ يَتَفَـــرَّجُ　　وَمَنْ كانَ يَبْغي الحَقَّ فالحَقُّ أبْلَــجُ[4]
خليليَّ إنْ لَــم يَغْتَفِــرْ كُــلُّ واحِــدٍ　　عِثــارَ أخيــهِ مِنْكُمــا فَتَرافَــضا[5]
خليليَّ بــابُ الفَــضْلِ أنْ تَتَواهبــا　　كما أنَّ بــابَ الــنَّقْصِ أنْ تتقارضــا

وقد كرّرها في أشعاره كثيرا ، أمّا أبو تمّام ، فقد كرّر كلمة(خليلي) ومنها قوله:[6]

خليليَّ مــا أرْتَعْــتُ طَرْفــي بَهْجَــةً　　وما انْبَــسَطَتْ مِنّــي إلــى لَــذةٍ يَــدُ

---

[1] مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص159
[2] العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص95
[3] دعبل ، الديوان 460 -461
[4] أبو العتاهية أخباره وأشعاره ص92 -204
[5] المصدر السابق ، ص 204
[6] أبو تمّام ، الديوان ،4 /510

إن ظاهرة الالتماس قديمة لدى الشعراء ، وهي من صنع خيالهم ،وقد تكررت في مقدماتهم الطللية ،يستعين الشاعر بصاحبيه في مناجاة داخلية قد يكون دافعها الخوف في رحلته عبر صحراء مجهولة ، وحتى لا يشعر بالوحدة والغربة، فيكرّرها أبو نواس في مقدماته الخمرية، فيقول:[1]

خليلــيَّ مِــنْ صُــدورِ الرَوَاحِــلِ   بِجُمْهورِ حُزْوَى فَابْكِيَا فِي المَنَازِلِ

ويقول ديك الجن :

خليلــيَّ هيــا عللانــي مدامــةً   معتقــةً ممــا تخيّــر نــوح[2]
خليليَّ عَنْ عَيْنَيَّ سَلا أَنْجُمَ الــدُّجَى   تَحَيّرَ بِتَسْهيدٍ عَــرِيضُ المَنَاكِــبِ[3]
خليلي كَمْ مِنْ لَوْعَــةٍ قَــدْ كَتَمْتُهــا   فَأعْلَنَهــا دَمْعِــي لِمُقْلَــةِ صَــاحِبِي

تقوم الأبيات السابقة على عدد من المعاني ، والصور والتعابير ، والتراكيب التي تظهر في شعر العصر العباسيّ الأول، وقد تكررت بعض العبارات المألوفة لدى الشعراء، كقولهم (خليلي ،أرقت ، مرت ببرق) افتتح بها بعض الشعراء مقدماتهم التي تناولت الظعائن ،والمطر ، غير أنهم لم يصلوا مستوى توظيفها في الشّعر الجاهلي ، وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشّعر ، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه ، أو اهتدى لها دون غيره؛ فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع).[4]

وهذا ما ظهر بوضوح في العصر العباسيّ الأول ؛ إذ إن بعض الشعراء أبدع في تناول الصور المطروقة وأخرجها بطريقة إبداعية جديدة .

---

(1) أبو نواس ، الديوان ،ص422 (حُزْوَى : موضع بنجد في ديار تميم)

(2) ديك الجن ،الديوان ، تحقيق مظهر الحجيّ ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1987، ط1، ص67

(3) المصدر السابق ، ص 45

(4) عبد المنعم الزبيدي ،مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي ، ص 279

2.1.3 مشهد الوَداع :

ومن المشاهد التي ترتبط بالطلل ،التي يفتتح الشاعر بها قصيدته حين الوقوف على الأطلال، ثم يصف مشاهد الرحيل ، والوداع، ورحلة الظعائن، ومن الشعراء الذين رسموا هذه المشاهد ، وأبدعوا في رسم ملامحها ، مُسلم بن الوليد :[1]

هَـــلاَّ بَكَيْـــتَ ظَعائنَـــاً وَحُمُـــولاً   تَرَكَ الفُؤادَ فِـراقُهُمْ مَخْبــولا
أمّـــا الخَلـــيطُ فزائلـــونَ لِفُرْقَـــةٍ   فمَتَى تَراهُمْ رَاجعِـينَ قُفـوُلا
أَتْبَعْـتُهُمْ عَـيْنَ الرَّقيـبِ مُخالِـساً   لَحْظاً كما نَظَرَ الأسِـيرُ كَلـيلا
تاللهِ ما جَهِلَ الـسُّرورُ ولا الكَـرى   إنَّ الفِراقَ مِنَ اللِّقَـاءِ أُديـلا
فإذا زَجَـرْتُ القَلْـبَ زادَ وجيبُـهُ   وَإذا حَبَسْتُ الدَّمْعَ فاضَ هُمولا
وإذا كَتَمْتُ جَوى الأسى بَعَثَ الهَوى   نَفَساً يكونُ على الضَّميرِ دَليْلا

إنه مشهد حزين ،فيه تذرف العبرات ،وتأسى النفوس ، فالرحيل قد أزف ، والظعن يكاد يختفي عن الأنظار ، والشاعر يرسل نظره خلفه ، يصرخ صرخة يائس لعلّه يجد جوابا لدى المحبوبةَ ، ويكثر بشّار من رسم مشاهد الوداع ومنها:[2]

أَفِـدَ الرَّحيـلُ وَحَنَّــى صَــحْبِي   والنَّفسُ مُـشْرِفَةٌ علـى النَّحْـبِ
لمَّـــا رَأيْـــتُ الهَـــمَّ مُجْتَنِحـــاً   فِي القَلْبِ والعِيْنَـانِ فِـي سَـكْبِ
والبَـــيْنُ قَـــد أَفِـــدتْ رَكَائِبُـــهُ   والقَومُ مِنْ طَـربٍ ومِـنْ صَـبِّ
نَاديْـــتُ أنَّ الحُـــبَّ أَشْـــعَرَني   قَـتْلاً ومَـا أَحْـدثتُ مِـنْ ذَنْـبِ

إنها لحظات تسكب فيها العبرات ، لتفضح ما في القلب من لوعة وحسرة ، ويحاول الشاعر أن يتجلد ويصبّر نفسه ، لكنه لا يقوى على ذلك ؛ فينادي بأعلى صوته أن الحبّ قاتله .

---

(1) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص 53- 54

(2) بشّار بن برد ، الديوان ، 212/1

ويرسم لنا أبو تمّام صورةً وجدانيةً تزخر بالمشاعر الصادقة والعواطف الجيّاشة في مشهد رحيل تلتهب فيه المشاعر، يقبض فيه الشاعرعلى جمر الوداع، يقول : [1]

دَنِــفٌ بَكَــى آيــاتِ رَبْــعٍ مُــدْنِفِ ... لــولا نَــسِيمُ تُرابِهَــا لَــمْ يُعْــرَفِ
طَابَــتْ لأقْــدَامٍ وَطِــئْنَ تُرَابهَــا ... فَنَفحْنَ نَــشْرَ لَطِيمَــةٍ مَــعْ قَرقَــفِ
أَرَجٌ أقَامَ مِنَ الأحِبَّــةِ فِــي الثَّــرَى ... وَصَرَى أُرِيقَــتْ بِالــدُّمُوعِ الــذُرَّفِ
أَخَــذَ البِلَــى آيَاتِهَــا فَرَمَــى بِهَــا ... بِيَدِ البَوارِحِ فِي وُجُــوهِ الصَّفْــصَفِ
وَحَدِي وَقَفْتُ ولَمْ أَقُل مِــنْ عَبْــرَةٍ ... وَقَفَتْ حَــشَايَ بِهَــا لِحَادِينَــا قِــفِ
وَحَسَدْتُ مَا غَادرتُ فِيهَا مِــن بِلًــى ... وَبَلَوتُها بِــومِيضِ طِــرْفٍ مُوْسَــفِ
وَظَلِلتُ أُلحِفُ فِي السُؤالِ رُسُــومَهَا ... والمَنْعُ مِنْ تُحَفِ الــسَّؤالِ المُلْحِــفِ
فَلِنُؤْيِهَا فِــي القَلْــبِ نُــؤْيٌ شَــفَّهُ ... ولَــــهُ بِظَاعِنِهَــــا وَبِــــالمُتَخَلِّفِ

يقف الشّاعر على الأطلال ويبكي لفقد أحبته ، وتنهمر الدموع حتى تبتل حجارة الطلل ، فكأن البكاء يريح نفسه ، إذ إنه أشبه بعملية تطهير للقلب ، مما يعتريه من حزنٍ وألمٍ ولَوْعَة .

ويتجلى أبو تمّام في رسم صورة (شمّيّة) للطلل فيستخدم حاسة الشّم ، ليشتم رائحة المحبوبة ؛لأنه يميز عطرها ، ويدلل على اهتمامها بجمالها ورائحتها الطيبة، ثم يتساءل عن سبب الرحيل الذي خَلّفَ في نفسه أسًى وحزناً ، وهذا ما تدلل عليه الكلمات التي كررها (بكى ، الدموع ، دنف ، وحدي ، رسومها ، بِلَى ، نُؤي) وقد أظهرت المقدمة الطلليّة قدرة أبي تمّام على التشكيل اللغوي والتصوير البلاغي .

إنّ المتأمل في مشهد الوداع السابق ، يدرك أن الشّاعر يلحّ على وصف مشهد الوداع الحزين ،تغالبه الدموع والعبرات ، حين يرى نؤيها ،أو يشم عطرها.

---

[1] أبو تمّام ، الديوان ، 2 /394 (صرًى : يعني به الخمر)

وفي مشهد آخر يصور أبو تمّام رحيل المحبوبة ، ويتجلى في رسم تفاصيل المشهد وجزئياته، فيقول :[1]

نُسَائِلُهَا أَيَّ المَواطِنِ حَلَّتِ ... وأيَّ دِيَارٍ أَوطَنَتْهَاوأيَّتِ
وَمَاذَا عَلَيهَا لَو أَشَارتْ فَودعَتْ ... إلَيْنَا بِأَطْرَافِ البَنَانِ وَأومَتِ
وَمَا كَانَ إلاّ أَنْ تَولَّتْ بِهَا النَّوى ... فَولَّى عَزَاءُ القَلبِ لَمَّا تَولَّتِ
فَأمّا عُيونُ العَاشِقِينَ فَأُسْخِنَتْ ... وَأمّا عُيونُ الشَّامِتِينَ فَقَرَّتِ
ولَمَّا دَعَانِي البَيْنُ وَلَّيتُ إذْ دَعَا ... ولَمَّا دَعَاهَا طَاوَعَتْهُ وَلَبَّتِ
لَئِنْ ظَمِئَتْ أَجْفَانُ عَيْنِي إلى البُكَا ... لَقَدْ شَرِبتْ عَيْنِي دَماً فَتَروَّتِ
عَلَيْهَا سَلامُ اللهِ أَنَّى اسْتَقَلَّتِ ... وَأَنَّى اسْتَقَرَّتْ دَارُهَا وَاطْمَأنَّتِ

يظهر الشّاعر حزنه على رحيل المحبوبة ، ومما زاد حزنه؛ أنها لم تودّعه ولو بإشارة بطرف البنان، ثم يسلم عليها، ويستودعها الله أينما حلت رغم ألم الفراق .

أمّا ديك الجن فيصف لنا مشهداً من مشاهد الوداع في قوله : [2]

وَدَّعتُهَا ولَهِيبُ الشَّوقِ فِي كَبِدي ... وَالبَينُ مُبْعدُ بَينَ الروحِ والجَسَدِ
وَدَاعَ صَبَّيْنِ لَمْ يُمْكِنْ وَدَاعُهُمَا ... إلاّ بِلَحْظَةِ عَيْنٍ أو بَنَانِ يَدِ
وَدَّعتُهَا لِفِراقٍ فَاشْتَكَتْ كَبِدي ... إذْ شَبَكَتْ يَدُهَا مِنْ لَوعَةٍ بِيَدي
وَحَاذَرتْ أَعيُنَ الوَاشِينَ فَانْصَرَفَتْ ... تَعَضُ مِنْ غَيْظِهَا العُنَّابَ بِالبَرَدِ
فَكَانَ أَولَ عَهْدِ العينِ يَومَ نَأَتْ ... بِالدَّمْعِ آخِرَ عَهْدِ القَلْبِ بِالجَلَدِ
جَسَّ الطَبِيبُ يَدي جَهْلاً فَقُلتُ لَهُ ... إنَّ المَحَبَّةَ فِي قَلبِي فَخَلِّ يَدي
لَيْسَ اصفِراري لِحُمّى خَامَرتْ بَدَني ... لَكِنَّ نَارَ الهَوى تَلْتَاحُ فِي كَبِدي
فَقَالَ هَذَا سَقَامٌ لا دَوَاءَ لَهُ ... إلاّ بِرُؤْيَةِ مَنْ تَهْوَاهُ يَاسَنَدي

---

[1] المصدر السابق ،1/ 299

[2] ديك الجن الحمصيّ ، الديوان ، 90-91.

يُظهر ديك الجن لهيب الشوق ، ولوعة الفراق حين يرى ظعن المحبوبة ويكرر كلمة الوداع التي تؤرقه بصور شتى (ودّعتها ،وداع ،وداعهما) ليظهر مدى لوعة الفراق في مشاهدَ مؤثرةٍ تجعل المتلقي يتعاطف مع الشّاعر، ويحزن لحزنه .

أمّا أشجع السّلمي، فيقول: (1)

أَمُفْسِدَةٌ سُعَادُ عَلَيَّ دِينِي   وَلائِمَتِي عَلَى طُولِ الحَنِينِ
وَمَا تَدْرِي سُعَادٌ إذا تَخلتْ   مِنَ الأَشْجَانِ كَيْفَ أَخُو الشُجُونِ
تَنَامُ وَلا أَنَامُ لِطُولِ حُزْنِي   وَأَيْنَ أَخُو السُّرورِ مِن الحَزِينِ
لَقَدْ رَاعَتْكَ عِنْدَ قَطِينِ سُعْدى   رَواحِلُ غَادِيَاتٌ بِالقَطِينِ
كَأَنَّ دُمُوعَ عَيْنِي يَوْمَ بَانُوا   جَدَاولُ مِنْ ذُرَى وَشَلٍ مَعِينِ

يصوّر لنا أشجع السّلمي حالته بعد فراق محبوبته ، فهموم كثيرة ،ونومه قليل فهو دائم الحزن من شدة الوجد ، وقد عزز هذه الصّورة بالتشبيه في البيت الأخير فدموعه يوم الرحيل تنحدر على خديه كالجداول المنسابة من ذرى الجبال فالصورة معبّرة عن مشهد وداع يهز الأركان، ويؤجج المشاعر.

إنّ أشجع السّلمي مسرفٌ في رسم مثل هذه البيئات البدوية؛ شديد التقديس لنهج القدامى في المقدمات الطلليّة، فهذه الصّورة جزء من ملامح الماضي .

ونتوقف عند مشهد آخر من مشاهد الوداع التي رسمها أبو تمّام ،إذ يقول :(2)

أَجَلْ أَيُّهَا الرَّبْعُ الذّي خَفَّ آهِلُهُ   لَقَدْ أدْرَكَتْ فِيكَ النَّوى مَا تُحَاوِلُهْ
وَقَفْتُ وَأَحْشَائِي مَنَازِلُ للأَسى   بِهِ وهو قَفْرٌ قَدْ تَعَفَّتْ مَنَازِلُهْ
أُسَائِلُكُم مَا بَالُهُ حَكَمَ البِلَى   عَليهِ وإلا فَاتْرُكُونِي أُسَائِلُهْ
لَقَد أَحْسَنَ الدَّمْعُ المُحَامَاةَ بَعْدَمَا   أَسَاءَ الأَسَى إذ حَاوَرَ القَلْبَ دَاخِلُهْ
دَعَا شَوقُهُ يَا نَاصِرَ الشّوقِ دَعْوَةً   فَلَبَّاهُ طَلُّ الدَّمْعِ يَجْرِي وَوَابِلُهْ

---

(1) أشجع السلمي ، الديوان ، ص262

(2) أبو تمّام ، الديوان 21/3 .

بِيَومٍ تُرِيكَ المُوتَ فِي صُورةِ النَّـوى أَوَاخِـرُهُ مِـنْ حَـسْرَةٍ وَأَوَائِلُـهْ
وَقَفْنَا عَلـى جَمْـرِ الـوَدَاعِ عَـشِيَّةً لا قَلْـبَ إلا وَهْـو تَغْلِـي مَرَاجِلُـهْ
وَفِي الكَلَّةِ الـصَفْراءِ جُـؤذُرُ رَمْلَـةٍ غَـدَا مُـسْتَقِلاً وَالفِـراقُ مُعَادِلُـهُ
تَيَقَّنْـتُ أَنَّ البَـيْنَ أولُ فَاتِـكٍ بِهِ مُذْ رَأَيْتُ الهَجْـرَ وَهْـو يُغَازِلُـهْ

إنها صورة متخيلة لساعة رحيل المحبوبة ، تنهمر فيها الدموع ، وتضطرم فيها الأشواق الحرّى ، ويتأجج الحنين ، ويكتوي أبو تمّام بنار الوداع المحرقة .

إنها صورةٌ جديدةٌ للطلل ، (فالشاعر لا يضع أمامه التمثال القديم ليحاكيه ويرسمه ، ويقلده وينحته على مثاله ، ولا ينظر للطبيعة من الخارج ؛ إنما يقف أمام الأطلال وقفةً جديدةً ، ويضع التمثال القديم ظِهْرِيًا ، وينظر للطبيعة من الداخل ليصور ما حلَّ به من أسًى وحسرةٍ ، ساعة رحيل المحبوبة) [1]

إن رحلة الظعن تحمل وجهين: وجه الموت وهو الأقوى، ووجه الحياة، والشاعر بينهما يحاول اللحاق ولو بشيءٍ من الحياة)[2]

لقد تكررت بعض العبارات لدى الشعراء، فجاء اختيارهم تقليدا من جهة، وحسن اختيار من جهة أخرى (ليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك؛ ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها).[3]

لقد حرص شعراء العصر العباسيّ الأول على الموازنة بين تراث الأمة وبين ثقافة عصرهم، فجاءت أشعارهم خصبة؛ تذهب بالشعر كل مذهب في التعبير عن خوالج النفس، والتجاوب مع روح العصر في حسٍّ مرهف، وقدرة على المواءمة بين اللفظ والمعنى، وبين الصورة والموضوع .

[1] أنور أبو سويلم ، الطبيعة في شعرالعصر العباسيّ الأول ، ص31 .
[2] أحمد الذنيبات ،التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي ،رسائل جامعية ، ص476 .
[3] إليزابيث درو ،الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص 89 .

3.1.3 مقدمة الشَّيْب :

كان الشيبُ والشباب خيطاً من خيوط نسيج مقدمة القصيدة العربية القديمة إذ(لم تكن فكرة الشيب والشباب في الشّعر العربي لتتوقف عن اللحاق بمثيلتها من الأفكار النسيبيّة في عالم القصيدة). [1]

إنّ المقدمة الطلليّة تشتمل على موضوعات أساسيّة هي :الوقفة الطلليّة والطيف والشيب ، والمطر، وترتبط بعلاقات وشائجية .

وسنتوقف عند بعض الأمثلة الشعرية التي كرّرها الشعراء العباسيون في المقدمة الطلليّة ، ومنها قول الشّاعر مسلم بن الوليد : [2]

هَجَرَ الصِّبا وأَنَــابَ وَهْــوَ طَــرُوبُ   وَلَقَــدْ يَكُــونُ وَمَــا يَكَــادُ يُنِيــبُ
دَرَجَــــتْ غَــــضَارَتُهُ لأَوّلِ نَكْبَــــةٍ   وَمَشَى عَلَى رَيْقِ الــشَّبَابِ مَــشِيبُ
قَــذَفَتْ بِــهِ الأَيَــامُ بَــيْنَ قَــوَارِعٍ   تَــأْتِي بِهُــنَّ حَــوَادِثٌ وَخُطُــوبُ
خُــذْ مِــنْ شَــبَابِكِ لِلــصِّبا أيَامَــهُ   هَلْ تَــستَطِيعُ اللهَــوَ حِــيْنَ تَــشِيبُ

يسترجع الشّاعر شريط الذكريات الجميلة في مرحلة الشباب ويبدي توبته ؛لأن الأيام وعظته بأحداثها وخطوبها، ثم يكرر الفكرة نفسها كغيره من الشعراء في مقدماتهم التي يصفها حسين عطوان بقوله : (فصناعة المقدمة والتمهل في نسجها وحبكها وتطريزها بزخرف البديع؛ أساس لا يشذّ عنه ولا يخرج عليه ، بل يراعيه بكل دقّةٍ وتريّث) [3] ويقول مسلم بن الوليد : [4]

طَلاَئِعُ شَيْبٍ سَــيْرُ أَسْــرَعِها رَسْــلُ   يُرِدْنَ شَــبَابِي أن يُقَــالَ لَــهُ كَهْــلُ
نُجُومٌ هِيَ اللّيــلُ الّــذِي زَالَ تَحْتَهــا   تَفَــارَطُ شَــتّى ثُــمَّ يَجْمَعُهَــا أَفْــلُ

---

(1) عز الدين حسن البنا، الطّيف والخيال في الشعر العربي القديم ، دار المناهل ، بيروت ج3 ، 1994 ، ص119

(2) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص112

(3) حسين عطوان ، مقدمة القصيدة في العصر العباسيّ الأول ، ص172

(4) مسلم بن الوليد ، الديوان ص 88

إنَّ جيوش الشيب قد غزته ، رغم حداثة سِنّه؛ لذا يتحسر على شبابه في إحدى مقدماته الطلليّة، فيقول : [1]

نَسَجَ المَـشِيبُ لَـهُ لَفَاعـاً مُغْـدَفاً   يَقَقـاً فَقَنّـعَ مِذْرَوَيْـهِ وَنَـصّفَا
نَظَـرُ الزَّمَـانِ إلَيـهِ قَطَّـعَ دُونَـهُ   نَظَـرَ الـشَّقِيق تَحَـسُّراً وَتَلَهُّفَـا
مَا اسْوَدَ حَتّى ابْيَضَّ كـالكَرْمِ الَـذي   لَمْ يَأْنِ حَتّـى جِـيءَ كَيْمَـا يُقْطَفـا
لمَّـا تَفَوّقَـتِ الخُطُـوبُ سَـوَادَهَا   بِبياضِـها عَبَثَـتْ بِـهِ فَتَفَوَّفَـا
مَا كَانَ يَخْطُـرُ قَبْـلَ ذا فِـي فِكْـرِهِ   في البَـدْرِ قَبْـلَ تَمَامِـهِ أن يَكْـسِفا

إنها صورة تنمُّ عن شدَّة الجزع التي أصابت أبا تمّام من الشيب الذي وخطه قبل أوانه، فالشيب أصاب رأسه ولحيته، فصار كالقناع الأبيض يغطي الرأس والوجه . فكراهية الشيب تحمل معنى الموت ، وتُبرز صورة الشيب ممتزجةً بالحبّ والموت ، مخلفةً إحساسًا بالتناهي يفجّره الشاعر في وقفاته الطللية ، فيقول : [2]

أَلَـمْ تَـرَ آرامَ الظِّبَـاءِ كأنّمَـا   رَأَتْ بِيَ سِيْدَ الرَّمْلِ والصُّبْحُ أدرَعُ*
لَئِنْ جَزِعَ الوَحْـشِيُّ مِنْهـا لِرُؤيَتـي   لإنْسِيُّها مِنْ شَـيب رَأْسِـيَ أَجْـزَعُ
غَدَا الهَـمُّ مُخْتَطّـاً بِفُـوديّ خِطَّـةً   طَرِيقُ الرَّدى مِنْهَا إلى النَّفْسِ مَهْيَـعُ

لقد أكثر أبو تمّام من المقدمات التي يتحسر فيها على شبابه،ومنها قوله : [3]

شَابَ رَأْسِي وَمَا رَأَيْتُ مَشِيبَ الرّأْ   سِ إلاّ مِنْ فَضْلِ مَشِيبِ الفُؤَادِ

يعلل لشيبه المبكر بما أصابه من أحداث زمانه، وهموم حياته التي أصابت فؤاده؛ فظهرت على مفرقه؛كأنها غبار وقائع الدهر.

---

(1) أبو تمّام ، الديوان ، 470/4 . (لفاعا : ما يلتفع به ويكون لجمي الجسد ، المغدف : المرسل على الوجه
(2) المصدر السابق ، 322/2 . اليقق : الأبيض ، المذروان : جانبا الرأس .)
(3) المصدر السابق ، 357/1 .
* سيد الرمل : الذئب ، والأدرع : الذي رأسه أشد سواداً من سائر جسده .

وقوله : (1)

شُعْلَةٌ فِــي المَفَــارِقِ اسْــتَوْدَعَتْني   في صَــمِيمِ الفُــؤَادِ ثُكْــلاً صَــمِيما
أَصْبَحَتْ رَوْضَــةُ الــشَّبَابِ هَــشِيما   وَغَــدَتْ رِيحُــهُ البَلِيــلُ سُــمُوما
تَسْتَثِيرُ الهُمُــومَ مَــا اكْــتَنَّ مِنْهــا   صُــعُداً وَهِــي تَــسْتَثِيرُ الهُمُومَــا

حين دلف بشار إلى الشيخوخة التقى عليه نهيان : نهي المهدي، ونهي الشيب، وهذا واضح في الأبيات التي يستذكر بها الماضي ، فيقول : (2)

صَحَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَشَابَ المُعَذَّرُ   واقْــصَرْتُ إلاّ بَعْــضَ مَــا أَتَــذَكَّرُ
وَمَا نِلْتُهــا حتّــى تَوَلّــتْ شَــبِيبَتي   وَحَتّــى نَهَــاني الهَاشِــمِيُّ المُغَــرَّرُ

إنّ أبا تمّام يلح على فكرة الشيب الذي أزعجه ، وأصابه في فؤاده فأثار أحزانه الكامنة، فسخر طاقته الإبداعية لإثبات رأيه في الشيب .

إن تكرار الشعراء لمقدمات الشيب ينبىء بأن حياتهم كانت قاسية ؛ إذ رمتهم بالهم، وأسرعت لهم بالشيب عدوهم اللدود كما وصفوه في مقدماتهم .

(ويمتزج حديث أبي تمّام عن شيبه بفخره واعتزازه بما أصاب حياته من أدب وتجربة، وما تحلى به من عزيمة وصبر، وما تحمل من شدائد؛ يشيب لها الصغير وينوء بحملها الكبير)(3)

رأينا أن الشيب أقسى أنواع الألم ، فالإنسان مروع دائما بفكرة المصير لاسيما حين يقترب من النهاية ، وتظهر عليه علامات الكبر ، ويشتعل رأسه شيبا ويغزوه الوهن ، عندها يحسّ الشاعر أن الشيب خيط من خيوط الموت يستدرجه نحو المصير المحتوم .

وقد شغلت هذه الفكرة كثيرا من الشعراء في العصر العباسي الأول بشكل لافت إذ قلما يخلو ديوان شعر من الحديث عن الشيب.

(1) أبو تمّام ، الديوان ، 234/3

(2) بشّار بن برد ، الديوان ،259/3،

(3) سعد إسماعيل شلبي ، مقدمة القصيدة عند أبي تمّام والمتنبي ،مكتبة غريب ، القاهرة ص93

4.1.3 وصف الظّعن:

في أغلب المقدمات الطّللية يشير الشّاعر إلى حبّه المهدّد بالزوال بعد رحيل المحبوبة عن الديار ، إنه خطر يهدده، ويسلبه أسعد لحظات حياته فجأة وبطريقة درامية ، لكن الشعراء وبعد حالة الذهول التي تصيبهم ، يحاولون إعادة الحياة والحركة إلى الطلل عن طريق وصف الظباء التي حلّت محلّ المحبوبة وتوالدت فالحياة قد دبّت في الطلل من جديدة ، بعد أن كان موحشاً مقفراً ، لان دورة الحياة متجددة ؛ وهذا التجدد يجعل الشّاعر ينتصر للحياة ، ولغريزة حبّ البقاء .

ومن المشاهد التي صوّرها الشعراء في مقدماتهم الطّللية مشهد الظعن ، وهو مرتبط بمشهد الوداع ، ولكن الشّاعر عندما يصل به الأمر إلى حدّ اليأس ، يعود ليرسم المشهد الذي تعلق به قلبه ساعة الرحيل ، فيقوم بتصوير هذا المشهد الذي انطبع في القلب والوجدان ، ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول الشّاعر دعبل الخزاعي :(1)

بَكَـــرَ الأحبّـــةُ عنْك بـــالإدْلاجِ   وَغَدَوا بِهـا سَحَراً مـع الحَجّـاجِ

في البيت السابق تحديد دقيق لموعد رحيل الظعن وقت السحر، وهو وقت كانت العرب تستغله في قضاء حوائجها ، فالأمور في بواكيرها ، وينتقل الشعراء بعد ذلك إلى تحديد اليوم أحياناً كما حدّده أبو تمّام في قوله:(2)

زالَـتْ بعينَيْـك الحُمـولُ كأنّهـا   نَخْـلٌ مَـواقِرُ مِـنْ نَخيـلِ جُواثـا
يَـومَ الثُلاثـا لَـن أزالَ لِبَيْنِهِمْ   كَـدِرَ الفُـؤادِ لِكُـلِّ يَـومِ ثُلاثـا
إنَّ الهُمُـومَ الطارِقَاتِـك مَوْهِنـاً   مَنَعَـتْ جُفونَـكَ أنْ تَـذوقَ حَثاثـا

يشبه أبو تمّام الظعن المرتحل ، بالنخل المَواقر كثيرات الحَمْل،ثمارها متعددة الألوان ، والظعن فيه نساء يلبسن ملابس ملونة وهوادج ملونة فمنهنّ استمدت

(1) دعبل الخزاعي ، الديوان ، صفحة 86 .

(2) أبو تمّام ، الديوان ، 313/1، *(جواثا : موضع يوصف بكثرة النخيل . الحثا ث :النوم القليل)

* مَواقِرُ : كثيرات الحَمْل .

الصورة الوانها الزاهية،كما ارتبط منظر الظعن بالشجر العظيم وهو الدّوح ،يقول ناهض بن ثُومة :[1]

إلــى ظُعُــنٍ بالعــاقِرِينَ كَأنّهــا قــرائنُ مــنْ دَوْحِ الكَثيــبِ ثَمــانِ
لِــسَلْمي وَأسْــماءَ اللّتَــيْنِ أكنّتَــا بِقَلْبــي كَنِينَــيْ لَوْعَــةٍ وَضَــمانِ

فالظعن يأخذ صورة (الدّوح)الكثيف القريب من بعضه، ولا يغيب عن البال أن الأشياء في الصحراء تظهر أكبر من حجمها الطبيعي ،بفعل الظواهر الصحراوية.

(وترتبط الظعائن في أذهان الشعراء بالشجر العظيم ، والسفن السابحة ، ويخصُّ الشعراء النخل الباسق بصور خاصة دون غيرها من الأشجار ؛كالدَّوْمِ والأثْلِ ، ويختارون النخيل وصفاً للظعائن خاصة عندما تكون بالحمل مكمومة؛ قد حان صرامها؛ وقد زهت أغداقها بالثمار الملونة الزاهية)[2]ويشبه العكوك الظعائن بالنخل بقوله:[3]

وَبِعَيْنَيْــكِ حُمُــولُ الحَّــي والبَــيْنُ الــشَّطِيرُ
كَــذُرا النَّخْــلِ أشــاعَتْ زَهْوَهَــا الــرِّيْحُ الــدَّبُورُ

إن الهودج بألوانه المختلفة فوق ظهر الجمل يتمايل يمنةً ويسرةً ، يشبه النخلة الباسقة ذات الطلع النضيد، حين تحركها الرياح ، فالصورة مستمدة من البيئة المحيطة بالشاعر وهذا ما دفع بشّار لتكرارالصّورة نفسها بقوله:[4]

كــأن حُمُــولَهُمْ لَقَحــاتُ وادٍ مِــنَ الجَبّــارِ طــابَ بِهَــا الثِّمــارُ

تدور صور الظعن في فلك النخيل ، والدوح التي ماشت الظعائن والركاب في رحيلهم بحثا عن أماكن الخصب.وتتكرر كلمة الحمول في البيتين مرتبطة بالنخيل.

---

(1) إبراهيم النجار ، شعراء عباسيون منسيون ، 179/1

(2) أنور أبو سويلم ، الإبل في الشعر الجاهلي ، دار العلوم للطباعة والنشر ط1 ، 1983 ص41

(3) العكوك ، الديوان ، ص 58

(4) بشّار بن برد ، الديوان ، 3 /249

5.1.3الطيف:

من الظواهر المألوفة في القصيدة العربية تصوير الطّيف، وقد كثر ورودها في المقدمات الطلليّة؛ جاء في لسان العرب (الخَيالُ والخَيالَةُ: ما تَشبّهَ لكَ في اليقظةِ والحُلم من صورة ، وطَيْفُ الخَيالِ مَجيئُه في النَّوم ، وطافَ الخَيالُ : ألمَّ في النَّوم والطيْفُ الخَيالُ نَفْسُه)[1].

وقد كرّر الشعراء صورة الطّيف في مقدماتهم الطلليّة ، لأن الطّيف في حقيقة الأمر ظاهرة إنسانية بالدرجة الأولى ، كما أنه قضية فنيّة تعبّر عن قدرة الشّاعر على الإبداع ، خاصة شعراء العصر العباسيّ الأول الذين أبدعوا في مقدماتهم الطلليّة الجديدة التي اختلفت في صورتها عن المقدمات في العصر السابقة.

اهتم الشعراء في العصر العباسيّ الأول بالطيف ، وجعلوه نسقاً من الصور المتلاحقة يشبه الشريط المصورّ رغم قصر المدة التي يستغرقها الطّيف الزائر فراح شعراء العصر العباسيّ الأول يرسمون صور الطّيف ؛ وما يخلّف من انفعالات واستجابات ومؤثرات في مقدماتهم الطلليّة ، وقد أجروا على صور الطيف بعض العمليات التجميلية التي تتناسب مع ظروف حياتهم. ومن الأمثلة الدالة على ذلك ، قول مسلم بن الوليد : [2]

طَيْفَ الخَيالِ حَمِدْنا مِنْكَ إلماما	داوَيْتَ سُقْماً وقَدْ هَيَّجْتَ أَسْقَاما
للهِ واشٍ رَعَى زَوْراً أَلَمَّ بِنا	لَوْ كانَ يَمْنَعُنا في النَّومِ أحْلاما
بِتْنا هُجوداً وباتَ اللّيلُ حارِسَنا	حتّى إذا الفَلَقُ اسْتَعْلى لَهُ ناما
قَدْ قُلْتُ والصُّبْح عِنْدي غَيْرُ مُغْتَبِطٍ	ما كانَ أطيبَ هذا اللّيلِ لَوْ داما

يخاطب الطّيف الذي زاره أثناء نومه، فانتهزها فرصةً للتعبير عن مشاعره، وأنفاسه المتوقدة التي جلبت له السقم ، وهي صورة طالما تكررت عند الشعراء،إن لقاء

---

(1) ابن منظور، لسان العرب ، مادة : (طَيْف)

(2) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص61-62

طيف المحبوبة انتصار للحب الدامي ،واستدعاء للذاكرة كي يبقى حضور المحبوبة ماثلاً منعتقاً من دائرة الحرمان والهجر .

وفي قصيدة أخرى يظهر مسلم بن الوليد انفعالات الغضب التي رآها في طيف المحبوبة ، فيقول : (1)

عَجَباً لِطَيْفِ خَيالِك المُتَجانِبِ وَلِقَلْبِكِ المُستَعْتِبِ المُتَغاضِبِ
طَيْفٌ يُعاتِبُنِي وَقَلْبٌ مُغْضَبٌ نفسي فِداءُ مُغاضِبِي وَمُعاتِبي
ما لي رَأَيْتُ خَيالَ طَيْفِكِ مُعْرِضَا إِذْ زارَنِي مُتَغاضِباً في جانِبِ
واللهِ لَوْلا أنّ قَلْبَكَ عاتِبٌ ما كانَ طَيْفُكِ في المَنامِ بِعاتِبِ

في الأبيات السابقة استعراض لما رافق الطّيف من انفعالات الغضب ، ويردّ الشّاعر باستجابات تطفىء نار الغضب التي لمسها في طيف المحبوبة ، إنها ترنيمة لتجاوز الغضب والقلق ، صنعها الشّاعر في هذا الحوار المكثف.

ويكرّر مسلم بن الوليد صورة الطّيف الذي زاره متجشما عناء السفر ، فيقول :(2)

طَرَقَ الخَيالُ فَهاجَ لي بَلْبالا أهْدى إليّ صَبابةً وَخبالا
أنّى اهْتَدَى حتّى أتانِي زائِراً مُتَنَكِّراً يَتَعَسّفُ الأهْوالا
هذا الخيالُ فَكَيْفَ لي بِمُنَعَّمٍ رُودِ الشَّبابِ تَخالُهُ تِمْثالا

يتعجب الشّاعر من وصول الطّيف رغم بعد الشُقة واقتحام الأهوال والمخاطر.

ويكرّر أبو تمّام صورة الطّيف بطريقة غير معهودة ،تعتمد على الفكر فيقول : (3)

عَادَكَ الزَّوْرُ لَيْلَةَ الرَّمْلِ مِنْ رَمْلَةِ بَيْنَ الحِمَى وبَيْنَ المِطَالِ
نَمْ فَمَا زَارَكَ الخَيَالُ ولَـ كِنَّكَ بالفكرِ زُرْتَ طَيْفَ الخَيَالِ

(1) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص185 .
(2) المصدر السابق ، ص200-201 .
(3) أبو تمّام ، الديوان ، 158/4 .

وقوله كذلك : (1)

حَمَتْنَــا الطَّيــفَ مِــنْ أُمِّ الوَلِيــدِ خُطُــوبٌ شَــيَّبَتْ رَأْسَ الوَلِيــدِ
رَآنَــا مُــشْعَرِى أَرَقٍ وحُــزنٍ وبُغْيَتُــهُ لَــدَى الرَّكْــبِ الهُجُــودِ
سُــهَادُ يَــرْجَحِنُّ الطَّــرْفُ مِنْــهُ ويُولِــعُ كُــلَّ طَيْــفٍ بِالــصُّدُودِ

يتحول الطّيف في رؤيا أبي تمّام إلى عملية فكرية؛ انحرفت عن نهج الشعراء الذين تعجبوا من سرعة وصول الطّيف ، وما يعترضه من أهوال ومخاطر ، فأبو تمّام يُعمل فكره في قضية الطّيف وهذا واضح في قوله : (بالفكر زرت طيف الخيال فهو الذي زار الطّيف بفكره وهي صورة مقلوبة ابتدعها أبو تمّام ،يقول : (2)

زَارَ الخَيَــالُ لَهَــا لا بَــلْ أَزَارَكَــهُ فِكْرٌ إِذَا نَــامَ فِكْــرُ الخَلْــقِ لــم يَــنَمِ
ظَبْــيٌ تَقَنَّــصْتُهُ لِمَــا نَــصَبْتُ لَــهُ فِي آخِرِ اللَّيــلِ أَشْــراكاً مِــنْ الحُلُــمِ

ألحَّ أبو تمّام على هذه الرؤية الفكريَّة للطيف وكرّرها في مقدماته الطلليّة .
ونلمح تكراراً للأسماء في المقدمات الطلليّة عند السيد الحِمْيَريّ ، فيقول : (3)

طَــافَ الخَيَــالُ عَلَينَــا مِنْــكِ هَنَــادا وَهْنــاً فَاورثَتْــا هَمَّــاً وتَــسْهَادا

ويحاور طيف هند الذي زاره ليلا في مشهد حواري يظهر حالته النفسية فيقول: (4)

طَــافَ مِــنْ هِنْــدٍ خيــالٌ فَــذَعَرْ ورَمَــى عَيْنَــي بِــدَمْعٍ وَسَــهَرْ
قُلْــتُ لَــمّا أنْ دَنَــا مِنِّــي لَــهُ مرْحبــاً ألفــاً بَــسمْعي والبَــصَرْ
هِنْــدُ مِــنْ أَيْــنَ تَخَطَّيْــتِ إلــي رَكْــبِ أطْــلاحِ مطــيٍّ قــد حُــسِرْ
تحْــتَ لَيْــلِ ســاقِطٍ أكنافُــهُ رَحْــلُ صَرْعي من كَلالٍ وسَــهَرْ

---

(1) أبو تمّام ، الديوان ،2 /32
(2) المصدر السابق، 185/3
(3) السيد الحِمْيَريّ ، الديوان ، ص158.
(4) المصدر السابق ، ص 250.

صادَتِ القَلْـــبَ ولـــم تَعْمَدَ لـــــــه بشتـيتِ النَبْـــتِ عـــذبٍ ذي أشَــرْ

ويكرر اسم هند في طيف الخيال قائلا : [1]

ألا طَرَقَتْنــا هِنْـدُ والرَّكْـبُ هُجَّــعُ وَطافَ لهـا منِّـي خيـالٌ مَـروَّعُ
عجبت لها أنّـى سَـرَتْ فتعَـسَّفَتْ ظلامَ الدُّجى واللّيلُ أغْـبَسُ أسْـفَعُ
فقلتُ لها يــا هِنْــدُ أهــلاً ومرحبــاً وَبِــتُّ بهــا مِــنْ لَيلَتــي أتَمَتَّــعُ
فيا طِيبَ لَيْـلٍ بِـتُّ فيــه مُتَمَتِّعــاً إلى أن بَدا وَجْهُ من الصُّبْح يَـشْنَعُ
فَقُمْتُ حزيناً آكـلُ الكـفَّ حَـسْرَةً وأعْلَمُ أنْ قدْ كُنْتُ في النـومِ أُخْـدَعُ

تكاد صورة الطّيف في القصيدتين تكون واحدة ، فهي صورة حوارية دارت بين الشّاعر وطيف المحبوبة ، يبدي من خلالها دهشته من مجيء الطّيف مجتازا كل الأهوال والمخاطر ، فهذه صورة تكررت لدى الشعراء في العصر العباسيّ .

أمّا تعدّد الأسماء فهو أمر شائع لدى الشعراء ، فالأسماء قد تكون حقيقية ، وقد لا تكون ، وقف عندها النقاد القدامى والمحدثون ومن القدامى ابن رشيق الذي يرى (أن للشعراء أســماءً تخِفُّ على ألسنتهم ، وتحلو في أفواههم ، فهُم كثيراً ما يأتون بها زوراً نحو(ليلى وريّا وفاطمة ومية وعُلَيّة والرباب وعائشة وزينب ونُعم وأشباههن،وربما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة ؛إقامةً للوزن وتحليةً للنسيب). [2]

ويربط نصرت عبد الرحمن بين اسم المرأة في الشّعر الجاهلي والعقيدة ، فالاسم الذي يبدأ بكلمة(أم) رمــز لســيدة الحكمة ، وليلى أشبه بربّة الصَّيْد ، وسلمى رمز للحبّ العذري والعفة، وأميمة رمز للأم الحانية العطوف)[3]

---

[1] السيد الحِمْيَريّ ، الديوان ، ص 184

[2] ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، 121/2.

[3] نصرت عبد الرحمن ،الصورة في الشعر الجاهلي ، ص135

وأرى أن رأي ابن رشيق الذي يرى في تكرار الأسماء إقامةً للوزن، وتحليةً للنسيب لا ينطبق على شعراء العصر العباسيّ الأول ، فالشعراء لا تحكمهم القوافي حتى يلجأوا إلى اختيار الأسماء اعتباطا ، من أجل مناسبة الوزن الشعري .

قد يكون تكرار الأسماء ذا دلالة تاريخية، فهم يستدعون مثل هذه الأسماء التراثية حبّا وإعجابا بتراث الأمة ، وكذلك إبقاءً على هذه الأسماء العربية كي لا تحل محلها أسماء أجنبية من حضارات خالطت الحضارة العربية؛ فالجواري تملأ الديارات ، والحانات والبيوت ، لكن طابع الأسماء العربية ظل موجودا باستثناء بعض الأسماء الجديدة مثل (صفراء) و (نعيم) .

أمّا العباس بن الأحنف الذي يمثل الغزل العذري في العصر العباسيّ الأول ، فله وقفات طللية مع(فوز) التي أشغلته بحبها ، رغم إن(فوز) لم يكن اسما حقيقيا كما ورد في أشعاره ، فقد اختار الشّاعر اسم فوز تيمناً بالفوز والظفر بمحبوبته، التي أخفى اسمها بدافع العفّة والمحافظة على سمعتها وشرفها . فيقول :[1]

سَرى طَيْفُ فَوزٍ آخرَ اللّيل بـــالطَّفٍ ... فنَحّى الكَرى عَنّي وَأغْفَتْ وَلَمْ أغْفِ
وَباتَ الهَوى لي حاسِراً عنْ ذِراعِهِ ... يُلهِّبُ في الصَّدْرِ الهُمومَ و لا يُطْفِي
وَبِـــتُّ كَـــأني بالثُّريّـــا مُعَلَّـــق ... أُناشِدُ مَنْ يَدْري وَيَعْلَمُ مـــا أُخْفِـــي

وقوله : [2]

طَرَقَتْنـــا بأسْـــفَلِ المَـــرْجِ مِـــنْ دا ... بِـــقَ تُهْـــدي لِـــيَ الـــبَلا أنْواعَـــا
قُلْـــتُ أنَّـــى اهْتَـــدَيْتِ حتّـــى تَخَطّيْـــ ... تِ إلـــيَّ الرُكـــابَ والهُجّاعَـــا
قالتِ الشّوْقُ قادَني في دُجَـــى اللّيـــ ... لِ أجُـــوبُ القِيعـــانَ قاعـــاً فَقَاعـــا

إنها الصّورة الحوارية التي كررها الشعراء في وصفهم للطيف؛ فالدهشة والاستغراب: أمران طالما ارتسمت معالمهما في الحوار بين الشّاعر والطيف من

(1) العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص185
(2) المصدر السابق ، ص 154

حيثُ سرعةُ وصولِ الطّيف ، وتحمُّله عناء السفر، وقطع المفازات البعيدة ، لكنها لحظة استبصار الماضي واكتناه الحاضر ، ولحظة العبور للغيب الآتي بكل خفائه .

ويرى ابن هَرْمَةَ أنّ حبّه للّيل؛ مصدره طيف المحبوبة، فيقول : (1)

أُحِــبُّ اللّيــلَ أنْ خَيــالُ سَــلْمى إذا نِمْنــا أَلَــمَّ بِنَــا فَــزَارا

ويذكر اسماً آخر في مقدمة طللية هو (عُلَيّة) (2)

طَرَقَــتْ عُلَيّــةُ صُــحْبَتِي ورِكَــابِي أهْــلاً بِطَيْــفِ عُلَيَّــةَ المُنْتَــابِ

ويكرر الحسين بن مطير الأسدي صورة الطّيف في قوله : (3)

زَارَتْكَ سَـلْمَةُ والظّلْمـاءُ داجِيَـةٌ والعَيْنُ هاجِعَةٌ والـرُّوحُ مَعْـرُوجُ
فَمَرْحَباً بِكَ مِـنْ طَيْـفٍ أَلَـمَّ بِنـا وَلَيْسَ يا سَلْمُ بِي في السِّلْمِ تَحْرِيجُ

ويورد أشجع السلمي قصيدةً مدحيّةً يصدّرها بوقفة طللية يتحدث فيها عن طيف المحبوبة (سعاد) فيقول : (4)

حَــيِّ طَيْفــا أَتــاكَ بعْــدَ المَنَــامِ يَتَخطَّــى إليْــكَ هَــوْلَ الظَّــلامِ
حَيِّــهِ إذا أتــاكَ بالرِّقَّــةِ البَيْـــ ضاءِ يَـسْري مِـنَ الـبِلادِ الحَـرامِ
جَازَ بَطْـنَ العَقِيـقِ نَحْـوَ سُـكارَى مِنْ عُقَـارِ المَـسِيرِ صَـرعى نيـامِ
هَجَعــوا عِنْــدَ اتَــقٍ ثُــمَّ لَفَــوْا ثِنَــى كَــفٍّ بفَــضْلِ ثِنَــى زِمَــامِ
لمَّــتِ الــشَّعْثَ مِــنْ سُــعادَ وَمِنّــا رُسُــلٌ بَيْنَنَــا مِــنَ الأحْــلامِ

(1) إبراهيم بن هرمة ، الديوان ، ص117.
(2) المصدر السابق ، ص 72
(3) الحسين بن مطير الأسدي ، اليوان ،ص73.
(4) أشجع السّلمي ، الديوان ، ص0 26.

يرحب ربيعة الرقي بطيف الخيال الذي زاره ،قائلا :[1]

زارَتْكَ سُعْدى وسُعْدَى مِنكَ نازِحَةٌ   فأَرَّقَتْــكَ ومَــا زارتْــكَ مِــنْ أمَــمِ
أهلاً بِطَيْفِكِ يا سُعْدى المُلِـمِّ بِنَــا   طَيْفٌ يَـسيرُ بِــلا نَجْـمٍ وَلا عَلَــمِ
أنْتَ الضَّجيعُ إذا ما نِمْتُ في حُلُمي   والنَّجْمُ أنتِ إذا ما العَـيْنُ لَـمْ تَـنَمِ
ما أكْذَبَ العَيْنَ والأَحْـلامَ قاطِبَــةً   أُصادِقُ مَرَّةً فــي وَصْـلِها حُلُمــي

إن حضور الطيف دائم عند دعبل فالمحبوبة لا تفارقه في الحلم أو اليقظة، فيقول: [2]

سَرى طَيْفُ لَيْلى حينَ آنَ هُبُــوبُ   وَقَضَّيْتُ شَوْقاً حــينَ كــادَ يَــذوبُ
وَلَمْ أرَ مَطْروقــاً يَحُــلُّ بِطــارِقٍ   ولا طارِقاً يَقْــري المُنَــى وَيُثيــبُ

أكثر الشعراء العباسيون من الترحيب بالطيف ، فجاءت عبارة (أهلا بطيفك) مكررة عند غالبية الشعراء ، يقول مروان بن أبي حفصة : [3]

أهــلاً بطيــفٍ لأمِّ الــسِمْطِ أرَّقَنــا   وَنَحْــنُ لا صَــدَدٌ مِنْهــا وَلا كَثَــبُ

ويحدد أبو شراعة موعد مجيء الطّيف بعد منتصف اللّيل فيقول : [4]

طافَ الخَيالُ وَ لاتَ حــيْنَ تَطَــرُّبِ   أنْ زارَ طيفٌ مَوْهِنــاً مِــنْ زَيْنَــبِ

-ويصور بشّار مدى معاناته من طيف المحبوبة الذي يؤرقه ، فيقول:[5]

لقَدْ زادَنِــي شَــوْقاً خَيــالٌ يَزُورُنِــي   وَصَــوْتُ غِنــاءٍ مِــنْ نَــديمٍ مُغَــرِّدِ

---

(1) ربيعة الرقي ، الديوان ، ص91 .
(2) دعبل الخزاعي، الديوان ، 52 .
(3) مروان بن أبي حفصة ، الديوان ، 20 .
(4) إبراهيم النجار ، شعراء عباسيون منسيون، ص141/1 * أحمد بن محمد بن شراعة القيسي ، من شعراء البصرة من أشعر أهل زمانه
(5) بشار بن برد ، الديوان ، 3 /73

إن طيف المحبوبة يُريعهُ ؛لأنه صورة من الحرمان، فيقول :[1]

لَـمْ يَطُـلْ لَيْلـي ولَكِـنْ لَـمْ أَنَـمْ ... وَنَفَـى عَنِّـي الكَـرَى طيْـفٌ أَلَـمْ
وَإِذا قُلْـتُ لَهـا جُـودِي لَنـا ... خَرَجَـتْ بِالـصَّمْتِ عَـنْ لا وَنَعَـمْ
نَفِّـسِي يـا عَبْـدُ عَنِّـي وَاعْلَمِـي ... أَنَّنـي يـا عَبْـدُ مِـنْ لَحْـمٍ وَدَمْ

إن الهموم التي تسكن الشّاعر من جراء الحرمان والصدود، تتقاذفه من كل جانب حتى طار الكرى وألمَّ الهمُّ، وهذا ما فجّر إحساسه بضعفه الجسمي والنفسي. يدور بشّارفي حلقة مفرغة؛ لأنه كلما ازداد من المحبوبة قرباً ازدادت بعداً وصدّاً،فلم يبق إلا الطيف سبيلا للتواصل، ويؤكد ذلك قوله : [2]

يا رِئْمُ قُولِي لِمِثْلِ الرِّئْمِ قَـدْ هَجَـرَتْ ... يَقْظَى فَما بَا لُها فِي النَّومِ تَغْـشانِي
لَهْفِي عَلَيْها ولَهْفِـي مِـنْ تَـذَكُّرِها ... يَـدْنو تَـذَكُّرِها مِنِّـي وَتَنْـآني
إذْ لا يَـزالُ لهَـا طَيْـفٌ يُـؤَرِّقُنِي ... نَشْوانَ مِنْ حُبِّهـا أو غيْـرَ نَـشْوانِ

أمّا أبو نواس فقد كرر صورة الطّيف، يقول : [3]

قَـدْ قُلْـتُ لمّـا زَارَنـي طَـيْفُكُمْ ... أهْـلاً بِهـذا الطَّيْـف إِذْ دَارا
نَفْـسِي فَـدَتْ طَـيْفَكُمْ مِـنْ زائِـرٍ ... لَـوْ زُرْتَنِـي يَقْظـانَ مَـا زَارا
يـا حَبَّـذا خَـدُّكِ هـذا الـذي ... مَـنْ شَـمَّهُ قَـارَفَ أوْزارا

فاللحظة الطيفية قريبة الشبه من اللحظة الخمرية ؛فهي عند أبي نواس لحظة تصورية . (إن الوعي الشامل للطيف يقوم على جدلية الحضور والغياب فالطلل غياب ، والحب الذي يدور على أرضه حضور)[4]

---

[1] بشّار بن برد ، الديوان ، 187/4.
[2] المصدر السابق ، 237/4.
[3] أبو نواس ، الديوان ، 244
[4] عمر خشروم ،الغربة في الشعر الجاهلي ، ص85

2.3 تكرار الموضوعات التقليدية :

1.2.3. صورة اللّيل :

ارتبط اللّيل لدى الشعراء بالقلق والسهر والمعاناة , فراح الشعراء ينظمون الأشعار في وصف منظر اللّيل الموحش , حين يجتازون المفازات في دجى اللّيل أو حين تتثاقل رؤوسهم من الخمرة في هجعة اللّيل , وفي العصر العباسيّ أفاض الشعراء في حديثهم عن اللّيل وظلماته , في رحلات صيدهم ,أو في رحلاتهم نحو الديّارات والحانات ، صوروا ساعات الفجر المظلمة وهم يلاحقون طردياتهم كما صوروا زيارة طيف المحبوبة بعد هجعة الرفاق وتوارد الهموم والأحزان،(فالليل مقابلٌ للموت؛ تستيقظ في مجاله هموم الذات نتيجة حرصها على الحياة , خاصة أن في اللّيل من سمات الدهر , والليالي فاجعة كالدهر).[1]

ويلخص ابن حَجْلةَ موقف الشعراء من اللّيل بقوله :(إن الشعراء من اللّيل أفزع ,وإلى النهار أنزع ؛لأن اللّيل أجمع لأشتات الهموم والفكر ,وأجلب لشوارد الأحزان والذكر)[2] .

وقد نهج الشعراء العباسيون نهج الشعراء الجاهليين في وصفهم لمظاهر اللّيل فالليل الطويل لم تفارقهم صورته ,لذا راحوا يكررون تلك الصور؛ ومنها: طول ليل العاشقين,وطول ليل الأسير ,وطول ليل الهمّ والحزن ، يقول بشّار في وصف طول اللّيل الذي يجلب له الهموم والمتاعب :[3]

خليليَّ ما بَــالُ الــدُّجَى لا تَزَحْــزَحُ	وَما بَالُ ضَوْءُ الــصُّبْحِ لا يتَوَضّــحُ
أَضَــلَّ الــصَّبَاحُ المُــسْتَنِيْرِ سَــبِيلَهُ	أم الــدَّهْرُ لَيْــلٌ كُلّــهُ لــيس يَبْــرحُ
كَأنّ الدُّجَى زادَتْ وَما زادَتِ الــدُّجَى	ولَكِــنْ أطَــالَ اللّيــل هَــمٌ مُبَــرّحُ
لقَدْ هــاجَ دَمْعِــي نــازِحٌ بِنُزوحِــهِ	ونَومِي إذا ما نَــوَّمَ النّــاسُ أنْــزَحُ

---

[1] جماليات الأنا في الخطاب الشعري , إبراهيم أحمد ملحم ,ص74 .

[2] ابن حجلة المغربي , شهاب الدين احمد بن حجلة المغربي، ديوان الصبابة, دار ومكتبة الهلال ,بيروت ,1984، ص10.

[3] بشّار بن برد , الديوان , 2/ 104

فيا طُولَ هذا اللّيل لا أعرِفُ الكَرَى   ولا الصُّبحُ فيهِ راحَةٌ فَأُرَوِّحُ

يطرح الشّاعر في الأبيات السابقة قضية طرحها الشعراء الذين سبقوه من عصور سابقة ، وهي قضية ليل العاشقين الذي يمتاز بطوله ،إذ إن ليل الشّاعر مناخ المعاناة التي يعيشها في ليل ظل طريقه ، وابقي الشّاعر في ليل سرمدي .

ويتفوق بشّار على كثير من الشعراء الذين سبقوه في رسم صور اللّيل ،التي تؤرقه؛ لأن ليل العمى جعله يعيش في ظلام سرمدي، والليل فاجعة أخرى إذ يستجلب له الأحزان والهموم ، فيقول :(1)

تَبيتُ تُراعي اللّيلَ تَرْجو نَفَادَهُ   ولَيسَ للَيْلِ العاشِقينَ نَفادُ
تَقَلَّبُ في داجٍ كَأنّ سَوادَهُ   إذا انْجابَ مَوصولٌ إليهِ سَوادُ

(إن الهموم تتسلل إلى الشّاعر ، وتجد في الظلام مجالا واسعا للانتشار ففي اللّيل يشتد الحب وتنطلق مشاعر المحبين عبر الظلام النهائي، وكأنها تجوس هذا الأبد تتلمس من ورائه خيوط الضياء الحبيس) .(2) والشكاية من طول اللّيل معنّى قديم في الشّعر بدأه امرؤ القيس بقوله :(3)

وَليلٍ كمَوْجِ البَحرِ أرخى سُدُولَهُ   عَلَيَّ بأنواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلي
فيا لَكَ مِنْ ليلٍ كأنّ نُجُومَهُ   بكُلِّ مَغارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

ويكثر ترداد هذه الصورة عند شعراء العصر العباسي يقول علي بن الجهم : (4)

ألمّتْ وَجُنْحُ اللّيلِ مُرْخٍ سُدولَهُ   وَلِلسِّجْنِ أحْراسٌ قَليلٌ هُجُودُها

---

(1) بشّار بن برد ، الديوان ، 127/3.

(2) إبراهيم سنجلاوي ،الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي . ،مكتبة عمان (عمان) ط1 1985 ص84

(3) امرؤ القيس ، الديوان ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،دار المعارف، مصر ص20

(4) علي بن الجهم ، الديوان ،ص 50.

ويكرر أبو نواس صورة الليل جاعلا من كلمة(سدوله)مرتكزا ضوئيا بنى عليها فكرة البيتين ، فيقول :

- فَجَاءَ بِهَا واللَّيـلُ مُلْـقٍ سُـدُولَهُ   مُدِلاًّ بأنْ وافَى مُحيطاً بِهَا خُبْـرا[1]

- طَرَقْتُ صَاحِبَ حَانُوتٍ بِهَا سَـحَرا   واللّيْلُ مُنْسَدِلُ الظَّلْمَاءِ كَالـسَّاجِ [2]

يكرر الصّورة نفسها ديك الجن بقوله :[3]

أَقُولُ لَهَـا واللَّيـلُ مُـرْخٍ سُـدُولَهُ   وغُصْنُ الهَوى غَضُ النَّبَاتِ رَطِيْـبُ

اتكأ الشعراء الثلاثة على صورة امرِىء القيس،عبر علي بن الجهم عن همومـه وأزمته النفسية داخل السجن ،أمّا ديك الجن فقد اختار أستار اللّيل المرخاة ليحـادث محبوبته ،وأبو نواس يسدل أستار ليله؛ ليذهب إلى الحانوت ويرتوي من الخمر.

وتشكل أبيات امرئ القيس في وصف الليل مادةً خصبةً للشعراء العباسيين الذين أبدعوا في تطويرها، والبيت التالي يصف اللّيل، ويستعير له حركة البعير فيقول :[4]

فَقُلْـتُ لَـهُ لمَّـا تَمَطَّـى بِـصُلْبِهِ   وأَرْدَفَ أَعْجَـازاً ونَـاءَ بِكَلْكَـلِ

فيظهر صدى هذه الصّورة في بيت أبي نواس الذي يقول فيه :[5]

نَرمِي بِهَا كُـلَّ ليلـةٍ كَـأنَّ كَلْكَلَـهُ   مِثْلُ الفَـلاةِ إِذا مَـا فَوقَهَـا جَنَحـا

ويبدع ديك الجن في رسم معالم الصورة التي أخذت طبعا تقليديا ، بقوله :[6]

---

(1) أبو نواس ، الديوان ،ص125

(2) المصدر السابق ، ص48.

(3) ديك الجن الحمصي ، الديوان ، ص49 .

(4) امرؤ القيس ، الديوان ، ص 18

(5) أبو نواس ، اليوان ، 456.

(6) ديك الجن ، الديوان ، ص 101.

وليلـــــةٍ أَشْـــــرقَتْ بِكَلْكَلِهـــــا   علـــــيَّ كَالطَيْلَـــسان مُعْتَجِـــرة

لقد ارتبط الكلكل بالليل حتى غدا سمة من سماته،تجاوزت صفات البعير التي حرص الشعر الجاهلي على جعلها لحمةً في نسيج صورة الليل . ومن الصور التقليدية التي اتكأ عليها الشعراء العباسيون قول النابغة:(1)

فَأَنَكَ كالليْـل الـذي هُـوَ مُـدْرِكِي   وإنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتَأى عَنْـكَ واسِـعُ

فقد كرره العكوك بقوله :(2)

ومَا لامْرِئٍ حَاولتَــهُ مِنْــكَ مَهْـرَبٌ   ولَوْ رَفعَتْهُ فِـي الـسّمَاءِ المَطَـالِعُ
بَلَـى هَـارِبٌ لا يَهْتَـدي لمِكَانِــهِ   ظَلاَمٌ ولا ضَوءٌ مِن الـصُّبْحِ سَـاطِعُ

لقد أجاد معارضة النابغة وزاد عليه ذكر الصبح ، ويرى صاحب العمدة أن العكوّك اقتدى بقول الأصمعي في بيت النابغة (ليس اللّيل أولى بهذا المثل من النهار).(3)

أكثر بشارمن ذكر الليل؛ لأن فيه هدوءَ الأنفاس، وارتياحَ الحواس فيقول:(4)

وطـــالَ عَلَـــيَّ اللّيـــلُ حتّـــى كَأنّـــهُ   بِلَيْلَـــيْنِ مَوْصـــولٌ فَمـــا يَتَزَحْـــزَحُ

ويرى علي بن الجهم أن اللّيل قد زِيدَ عليه ليلٌ آخر، فيقول :(5)

أزِيـــــدَ فـــــي اللّيـــــل لَيْـــــلٌ   أمْ سَـــــالَ بالـــــصُّبْحِ سَـــــيْلُ
يـــــا إخْـــــوتِي بِـــــدُ جَيْـــــلٍ   وأيْـــــنَ مِنّـــــي دُجَيْـــــلُ

---

(1) النابغة ، الديوان ، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور ،الشركة التونسية للتوزيع ،1976 ص168

(2) العكوك ، الديوان ،ص 80 .

(3) ابن رشيق ، العمدة ، 179/2

(4) بشّار بن برد ، الديوان ،32/4

(5) علي بن الجهم ، الديوان ، ص170

إن الشّاعر يحس إحساساً مؤلماً من جراء طول اللّيل الذي يستدعي الهموم ، وهذه المعاناة جعلته يستنجد برفاقه ليعينوه على المتاعب النفسية التي يعيشها ،ويرى أن السهر قاسٍ، وطول الليل مؤلم، يتجرع فيه ألم البعد والفراق، فيقول : (1)

ألا هَلْ عَلى اللّيـل الطَّويـلِ مُعِـينُ   إذا بَعُـدَتْ دارٌ وَشَـطَّ قَـرِينُ
تَطـاوَلَ هَـذا اللّيـل حتّـى كأنّمـا   علـى نَجمِـهِ ألاّ يَعُـودَ يَمِـينُ

فالليل قد أناخ ركابه واستحضر الشّاعر همومه ، فكأن النجوم قد أقسمت يمينا علـى أن لا تعود .ويكرر الصّورة ذاتها، بقوله : (2)

كـأنّ نُجُـومَ اللّيـل فيهـا رَواكِـدُ   أقَمْنَ على التأليفِ آنِـسُها البَـدْرُ

فالنجوم رواكد تعجبها رؤية البدر ، فظلت عاكفة على مطالعته في طريقة متآلفة .

إن معاناة الشعراء تدفعهم لرسم مثل هذه الصّورة ؛ رغم أن اللّيل جزء من نظام الكون ، وهذا الكون يسير في منظومة هندسية دقيقة تدلل على قدرة الخالق . ونبقى مع صورة اللّيل التي تؤرق العشاق فنرى الحمّاني الكوفي ينسج صورة متخيلة للنجوم وهي تسير بطيئة متثاقلة كأنها المسافر المتعب ، فيقول : (3)

كأنّ نُجومَ اللّيل سارَتْ نَهارَه   ووَافَتْ عِشَاءً وهْيَ أنْضاءُ أسْفارِ
فَخَيَّمْنَ حتّى يَسْتَرِيحَ رِكابُها   فلا فُلْكٌ جارٍ ولا كَوْكَبٌ سارِ

أمّا العباس بن الأحنف فيرى أن اللّيل أناخ ركابه ، وأن النجوم حادت عن طريقها فيقول: (4)

أُنيخَتْ رِكابُ اللّيل مِنْ كُلّ جانبٍ   وَحادَتْ نُجوم اللّيل عنْ كُل مَوْقِعِ

(1) أبو نواس ، الديوان ص308

(2) المصدر السابق ص209

(3) الحمانيّ الكوفي ، الديوان ، تحقيق محمد حسين الأعرجي ، دار صادر ، بيروت ،ط 1 ، 1998 ، ص75

(4) العباس بن الأحنف ، الديوان، ص173

يقاسي مروان بن أبي حفصة الليل؛ لموت معن بن زائدة فيطول همّه فيقول :[1]

كَـأنَ ّاللَّـيلَ واصِـلٌ بَعْـدَ مَعْـنٍ   لَيالِـيَ قَـدْ قُـرِنَّ بِـهِ فَطَـالا

فالليل طويل ، والحزن عميق ، فكأن اللّيل اقترن بليالٍ أُخَرَ ،مضى على هذا النحو شعراء العصر العباسيّ الأول يعبرون عن طول اللّيل وما فيه من معاناة ، فشخصوا وجسموا ، وكرروا المعاني وأضافوا أشياء جديدة على صورة اللّيل ارتبطت بالخمر ، والطرد، والصيد . حتى أنهم كرّروا بعض العبارات التى طالما استخدمها الشعراء في مختلف العصور الأدبية ، ومنها عبارة (وقد أغتدي) إذ يكرر أبو نواس هذه العبارة في ديوانه بشكل لافت للنظر، والسبب يعود إلى طردياته التي غالبا ما تكون قبل طلوع الفجر ، إذ تكون الفريسة في حالة من الاسترخاء أثناء اللّيل؛ وبالتالي يسهل صيدها ، والسيطرة عليها ،فيقول :

قَـدْ أغْـتَدي وَاللّيلُ أحْوَى السُّدِّ   وَالصُّبْحُ في الظَّلْماءِ ذُو تَهَدِّي[2]
قَـدْ أغْـتَدِي وَاللَّـيْل في إدْهامِه   لَـمْ يَحْسِرِ الصُّبْحُ دُجَى ظَلامِه[3]
قَـدْ أغْـتَدِي وَاللّيلُ داجٍ عَسْكَرُهْ   وَالصُّـبْحُ يَفْـري جُلَّهُ وَيُدَمِرُهْ[4]
قَـدْ أغْـتَدِى وَاللَّـيلُ في إهَابِهِ   أدْعَـجُ مـا جُـرِّدَ مِنْ خِضَابِهِ[5]

وهكـذا فـإن الشـعراء في العصر العباسيّ الأول ظلوا محافظين على موروثهم الثقافـي ، فاستدعوا بعض المعاني والصور من العصر الجاهلي، وظهر صداها في أشعارهم التي تتعلق بالليل وما فيه من هموم ،وشكوى ، ورأوا فيه ليلاً طويلاً قاسياً، فهـناك أبـيات تتكرر بألفاظها في دواوين الشعراء ،تتوارد خواطرهم ، ويصل بهم الإعجاب إلى حد التقليد

---

(1) مروان بن أبي حفصة ، الديوان ، ص81
(2) أبو نواس , الديوان ، ص 636
(3) المصدر السابق ، ص 644
(4) المصدر السابق ، ص660
(5) المصدر السابق ، ص657

2-2-3 القِرَى

يعد الكرم من الموضوعات التي تغنى بها الشعراء قديما وحديثا ، وهو من الخصال التي اشتهر بها الإنسان العربي ، ففي العصر الجاهلي كان طبعاً وسجيةً ، وظل متوارثا عبر العصور المتلاحقة ، وقد حث القران الكريم على فضيلة الكرم قال تعالى: ﴿ فَاتَّقُوا اللَّهَ مَا اسْتَطَعْتُمْ وَاسْمَعُوا وَأَطِيعُوا وَأَنفِقُوا خَيْرًا لِّأَنفُسِكُمْ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾(1) ويطالعنا شعراء العصر العباسيّ بأشعار تعيد إلى الذهن أشعار العصر الجاهلي،يقول إبراهيم بن هَرْمَة : (2)

وَمُسْتَنبِحٍ تَسْتَكْشِطُ الـرِّيحُ ثَوْبَـهُ ... لِيَسقُطَ عَنْـهُ وَهْـو بِـالثَّوبِ مُعْـصَمُ
عَوى فِي سَوادِ اللَّيلِ بَعْدَ اعتِسَافِهِ ... لِيَنْـبِحَ كَلْـبٌ أَو لِيفْـزَعَ نُـوَّمُ
فَجَاوَبَهُ مُسْتَسمِعُ الـصَّوْتِ لِلقِـرى ... لَـهُ مَـعَ إِتْيَـانِ المُهِبِّـينَ مَطْعَـمُ
يَكَادُ إِذَا مَا أَبْـصَرَ الـضَّيْفَ مُقْـبِلاً ... يُكَلِمُـهُ مِـنْ حُبِّـهِ وَهْـوَ أَعْجَـمُ

إن خير من يعلن عن قدوم الضيف صوت كلابهم ، التي تستنفر الجميع لملاقاة الضيف الذي طرقهم ليلا . ويحار العربي في كيفية التعامل مع الضيف ، ويتحرج من ترداد (حث الضيف على الأكل بقوله (كل) ، فيصور لنا إبراهيم بن هَرْمَة حالته النفسية ، حين حضر ضيفه. ويكرر الصّورة نفسها فيقول : (3)

وَإِذَا تَنَـــوَّرَ طَـــارِقٌ مُتَنَـــوِّرٌ ... نَبَحَـــتْ فَدَلَّتْـــهُ عَلَـــيَّ كِلابِـــي
وفَـــرِحْنَ إِذْ أَبْـــصَرْنَهُ فَلَقِينَـــهُ ... يَـــضْرِبْنَهُ بِـــشَرَاشِرِ الأَذْنَـــابِ

إن كلابهم قد ألفت ضيوفهم وصارت تدلهم على مضارب أهلها كي يأخذوا حقهم في الضيافة ، وما أن يصل الضيف يُقابَلُ بالفرح والاستبشار والترحيب .

---

(1) سورة التغابن ، الآية 16

(2) إبراهيم بن هَرْمَة ، الديوان ، ص197

(3) المصدر السابق ، ص 73

وقد أشار أبو تمّام إلى حفاوة الاستقبال بقوله : (1)

إذا أَمَّهُ العَــافُونَ أَلْفَــوا حِيَاضَــهُ   مَلاءً وأَلْفَوا رَوضَهُ غَيْرَ مُجْـدِبِ
إذا قَالَ أهلاً مَرحَبَــاً نَبَعَــتْ لَهُــمْ   مِيَاهُ النَّدى مِنْ تَحْتَ أَهْلٍ وَمَرحَبِ

أمّا الخريمي فيرسم صورة أخرى لملاقاة الضيف، فيقول : (2)

أُضَاحِكُ ضَيْفِي قَبْــلَ إِنْــزَالِ رَحْلِــهِ   ويُخْصِبُ عِنْــدي وَالمَحَــلُّ جَــدِيْبُ
وَماالخِصْبُ للأَضْيَافِ أَن يكثُرَ القِرَى   ولَكِنَمَــا وَجْــهُ الكَــرِيمِ خَــصِيْبِ

إن للكرم عند العرب طقوساً يحرصون على احترامها ، فالسماحة والبشاشة في وجه الضيف عُرْفٌ ، والضيافة لا تعني تقديم الطعام فحسب ، بل لا بدّ من خدمة الضيف واحترامه . فالشاعر ابن هَرْمَة يبحث عن طريقة تجعل الضيف يأكل طعامه دون خجل ، فيتساءل عن الطريقه المثلى في التعامل مع الضيف قائلا : (3)

كَيْفَ احْتِيَالي لِبَسْطِ الضَّيْفِ مِنْ حَصَرٍ   عِنْدَ الطَّعَامِ فَقَدْ ضَاقَتْ بِــهِ حِيَلــي
أَخَافُ تِــرْدَادَ قَــولي كُــلْ فَاقْطَعُــهُ   السَّكْتُ يُنْزِلُهُ مِنّــي عَلــى البُخْــلِ

أمّا فيض اليدين وكرم العطايا، فيصوره أبو نواس بقوله : (4)

كَــأَنَ فَــيْضَ يَدَيْــهِ حِيْــنَ تَــسأَلهُ   بَابُ السَّمَاءِ إذا مَــا بِالحَيــا انْفَتَحَــا

لقد قلد شعراء البادية في العصر العباسيّ الأول الشعراء الذين سبقوهم ،ونزعت نفوسهم لمثل هذه المثالية الخلقية التي اشتهر بها العربي على مر العصور .

---

(1) أبو تمّام ، الديوان ، 152/1
(2) الخريمي ، الديوان ، ص13
(3) إبراهيم بن هَرْمَة ، الديوان ، ص183 .
(4) أبو نواس ، الديوان ص 376 .

وأخيراً نختم موضوع الكرم بهذين البيتين لإبراهيم بن هَرْمَة إذ يقول :[1]

أغشَى الطَّريقَ بِقُبَّتي ورُوَاقِهَا وأَحِلُّ فِي نَشْرِ الرُّبَا فَأُقِيمُ
إنَّ امْرأً جَعَلَ الطَّريقَ لِبَيْتِهِ طُنُبَاً وأنْكَرَ حَقَّهُ لَلَئِيمُ

إنها صورة بدوية حقا ، تعيد ذهن المتلقي إلى العصر الجاهلي فالهدف من سكناه على قارعة الطريق هو خدمة الأضياف .

ـ [1] إبراهيم بن هَرْمَة ، الديوان ،ص 194

3.2.3 : العِفّة :

وهي خلق رفيع عرفه العرب في جاهليتهم ، وأكّده الإسلام، وظلت العفة ملازمةً للشعر في عصوره المختلفة، يصورها عنترة أصدق تصوير في قوله: [1]

وَأَغُضُّ طَرْفِي مَا بَدَتْ لِي جَارَتِي   حَتَّى يُوَارِي جَارَتِي مَأْوَاهَا

فالعفة عنوانها الغيرة على العِرض من أن يمسّ أو يخدش ، وقد حرص العربي على الافتخار بهذه الفضيلة . وفي العصر العباسيّ الأول قد يستغرب المرء وجود العفة في الشّعر ؛لأن السمة الغالبة على العصر هي اللهو والمجون والخلاعة وشيوع الحانات والديارات ، والتغزل بالمذكر والغلاميات وغيرها . غير أن خط الالتزام والزهد والعفة قد سار موازيا لخط المجون والخلاعة . فنرى الشّاعر ابن هَرْمَة القرشي يأخذ فكرة الشّاعر الجاهلي وينظمها في بيتين من الشّعر ، فيقول : [2]

إِنِّي إِذَا الجَارُ لَمْ تُحْفَظْ مَحَارِمُهُ   وَلَمْ يُقَلْ دُونَهُ هَيْدَ وَلاهَادِ
لا أَخْذِلُ الجَارَ بَلْ أَحْمِي مَبَاءَتَهُ   وَلَيْسَ جَارِي كَعُشٍّ بَيْنَ أَعْوَادِ

ويرى محمد الباهلي أن العفة تكون في النفس التي هذبتها العقيدة والقيم لا في حسن المظهر والثياب ، فيقول : [3]

وَقَضَى علَيَّ بِظَاهِرٍ مِنْ كِسْوَةٍ   لَمْ يَدْرِ مَا اشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ ثِيَابِي
مِنْ عِفَّةٍ وَتَكَرُّمٍ وَتَجَمُّلٍ   وَتَجَلُّدٍ لِمُصِيبَةٍ وَعِقَابِ

ويخبر محمود الورّاق محبوبته أنه يحبها حبا عفيفا طاهرا، فيقول :[4]

---

(1) عنترة بن شداد ، الديوان ، تحقيق : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، ط 1 ،1992 ، ص 208

(2) إبراهيم بن هَرْمَة ، الديوان ، ص104 (هيدِ وهادِ:مبنيان على الكسر ، ومعناهما لم يمنع، ولم يدافع عنه)

(3) محمد الباهلي ، الديوان ، ص199

(4) محمود الوراق ، الديوان ، تحقيق عدنان راغب العُبيدي ، بغداد ، 1969 ، ص82 .

إنِّــي أُحِبُّــكِ حُبَّــا لا لِفَاحِــشَةٍ   وَالحُبُّ لَيْسَ بِهِ فِي اللهِ مِــنْ بَــأْسِ

أمّا الحسين بن مطير الأسدي فيصور حبه لمحبوبته بقوله : [1]

أُحِبُّكِ يا سَــلمى عَلَــى غَيْــرِ رِيبَــةٍ   ولا بَأْسَ فِي حُــبٍّ تَعِـفُّ سَــرَائِرَهُ
وإنّــي لأَرْعَــى بِالمَغِيبَــةِ صَــاحِبِي   حَيَاءً كَمَــا أَرْعَــاهُ حِــيْنَ أُحَاضِــرُهُ

أمّا العباس بن الأحنف الشّاعر العذري في عصره فيطهر نفسه ومحبوبته فوز ليبعد عنهم كل فاحشة وريبة فيقول : [2]

فَيا رَبِّ لا تُشْمِتْ بِنَــا حَاسِــداً لَنَــا   يُرَاقِبُنَا مِــنْ أَهْــلِ فَــوزٍ وَلا أَهْلِــي
وَمَا بيْنَنَــا مِــنْ رِيبَــةٍ غَيْــرَ أَنَّنَــا   وَلا مِثْلُهَا يُرمــى بِــسوءٍ ولا مِثْلــي

4-2-3 : عزة النفس :

من الفضائل التي ترتبط بالعفة ، وتدعو إلى التزيّن بصفات ترتفع بالنفس عن صغائر الأمور . أن من يريد أن يبنى له طودا شامخا من الكرامة فلا بد أن يلازم عزة النفس ، وقد نهج الشعراء في العصر العباسيّ الأول نهج الشعراء الذين سبقوهم في تناول هذه الفضيلة ، لأنها باتت ضرورية في عصر كثرت فيه الأطماع المادية ، والمغريات الدنيوية ،عند الخلفاء والأمراء ، فهذا الحسين بن مطير يسطر مجموعة من النصائح التي تدعو إلى عزة النفس، فيقول : [3]

فَنَفْسَكَ أَكْــرِمْ عَــنْ أُمــورٍ كَثِيــرةٍ   فَمَالَــكَ نَفْــسٌ بَعْــدَهَا تَــستَعِيرُهَا
وَنَفْسَكَ فَاحْفَظْهَا ولا تَغْشَى لِلــوَرَى   مِنَ السِّرِّ مَا يُطْوى عَلَيــهِ ضَــمِيرُهَا
فَمَا يَحْفَظُ المَكْتُومَ مِــنْ سِــرِ أَهْلِــهِ   إذا عُقَدُ الأَسْــرارِ ضَــاعَ كَثِيرُهَــا

---

(1) الحسين بن مطير الأسدي ، الديوان ، ص52
(2) العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص210
(3) الحسين بن مطير الأسدي ، الديوان ، ص59 .

مِــنَ القَــومِ إلا ذُو عَفَــافٍ يُعْينُـــهُ عَلى ذَاكَ مِنْهُ صِدْقُ نَفْسٍ وخَيْرُهَــا
ولا تَقْــرَبِ الأَمْــرَ الحَــرَامَ فَإِنَّــهُ حَلاوَتُــهُ تَفْنَــى ويَبْقَــى مَرِيرُهَــا

ويرى الشافعي عزة النفس في الترفع عن الدنيا وملذاتها، فيقول: [1]

ولَــو تُنَــازِعُنِي كَفِّــي إلــى خُلُــقٍ يُزْرِي لَقُلــتُ لَهَــا القيــهِ أو بِينِــي

وقد حرص ربيعة الرقي على عفة النفس ، والتوجه إلى الله بالسؤال فيقول : [2]

ولا تَــسْأَلِ النَّــاسَ مَــا يَمْلُكُــونَ وَلَكِــــنْ سَــــلِ اللهَ واسْــــتَكْفِهِ
ولا تَخْــــضَعَنَّ إلـــى سِــــفْلَةٍ وإن كَانَـــتِ الأَرضُ فِــي كَفِّــهِ
فَـــإِنَّ اللئَـــيمَ وإنْ خِلتَـــهُ كَرِيمــاً يَــذُودُكَ عَــنْ عُرفِــهِ
وَيرجِـــعُ مَحْـــصولَ أَخْلاقِـــهِ إلـــى أصْـــلِهِ وإلـــى صِـــنْفِهِ

إنّ عزة النفسِ فضيلةٌ تغنى بها الشعراءُ في العصر العباسيّ فجاءت هذه الموضوعات امتدادا لموضوعاتٍ شعريةٍ طرقها فحولُ الشعراء في الجاهلية والإسلام، وكان لشعراء البادية نصيب كبير ، فجاءت أشعارُهم صحراوية الصور ، حسية الأخيلة ، لاسيما الموضوعات التي تتعلق بحياة البادية .

(1) الشافعي، الديوان ، تحقيق :مجاهد مصطفى بهجت ،بغداد ، 1986 ، ص 201

(2) ربيعة الرقي ، الديوان ، ص107

5. 2.3 السّحاب والمطر :

أقام الشّعراء للمطر بناءً كبيراً ؛ لأنّهم فهموا المعنى الروحي له ، فهو عند بعض الشّعراء هزّةٌ كبرى ، وقيامة غير عادية (فالجبل عند ما ينزل المطر، ينزل عنه الحيوان ، والحجارة ، والشجر ، فهو كالبيت الذي فارقه سكانه)[1] وكان السحاب والمطر والبرق من الظواهر الطبيعية التي عنى بها الشعراء في العصر العباسيّ الأول عنايةً فائقةً ، فرسموا لها مشاهد رائعة، وأفردوا لها مقطوعات خاصة حيث يعد وصف السحاب والمطر في هذا العصر بابا جديداً يفتح على الشّعر العربي . ومن الشّعراء الذين أبدعوا في وصف المطر الحسين بن مطير الأسدي ،يقول :[2]

كَثُرتْ لِكَثْرةِ قَطْرِهِ أَطْباؤُهُ ... فإذا تحلَّبَ فاضَتْ الأطْباءُ
وكَجَوْفِ ضَرّتِهِ التي في جَوْفِهِ ... جَوْفُ السماءِ سِبَحْلَةٌ جَوْفاءُ
ولَهُ رِبابٌ هَيْدَبٌ لرفيفِهِ ... قَبْلَ التَّبَعُّقِ دِيمَةٌ وطَفْاءُ
وكَأنَّ بارِقَهُ حَريقٌ يَلْتَقي ... رِيحٌ عليهِ وعَرْفَجٌ وألآءُ
وكأنَّ رَيِّقَهُ و لَمّا يَحْتَفِلْ ... دُونَ السَّماء عجاجَةٌ كَدْراءُ
مُتَضَحِكٌ بلوامِعٍ مُسْتَعْبِرٌ ... بِمَدامِعٍ لَمْ تَمْرِها الأَقْذاءُ
ودَنَتْ لَهُ نَكْباؤُه حتّى إذا ... مِنْ طولِ ما لَعِبتْ بِهِ النكباءُ
ذاب السحابُ فَهْوَ بَحْرٌ كُلُّهُ ... وعلى البُحورِ من السَّحاب سِجاءُ
ثَقُلَتْ كُلاهُ فأُنْهِرتْ أصْلابُهُ ... وتَبَعَّجَتْ مِن مائِهِ الأحشاءُ
غُرٌّ مُحَجَّلَةٌ دوالِجٌ ضُمِّنَتْ ... حَمْلَ اللِّقاحِ وكُلُّها عَذْراءُ
لوْ كانَ منْ لُجَجِ السَّواحِلِ ماؤُهُ ... لم يَبْقَ في لُجَجِ السَّواحِلِ ماءُ

رسم الشّاعر في هذه المقطوعة صورةً رائعةً للسحاب المحمّل بالمطر الذي ينهمر بغزارة ، مشكلاً السيول والأودية ، ولا ننسى أنّ الشّاعر من أهل البادية ، لذا أبدع

---

(1) مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت ،ط2، 1980، ص112

(2) الحسين بن مطير الأسدي ،الديوان ، ص23 **(الأطباء :** حلمة الضرع ، **الضرة :**الثدي، الألآء :شجر حسن المنظر مر الطعم، السبحلة : الواسعة الضخمة، الرباب والهيدب : أنواع من السحب)

رسم الشّاعر في هذه المقطوعة صورةً رائعةً للسحاب المحمّل بالمطر الذي ينهمر بغزارة ، مشكلاً السيول والأودية ، ولا ننسى أنّ الشّاعر من أهل البادية ، لذا أبدع في رسم الصّورة ،ونتوقف عند أبيات للشّاعر ديك الجن ، يصف فيها سحابةً محملةً بالمطر، فيقول: (1)

غرّاء جاءتْ وأطرافُ الثَّـرى يَـبَسٌ   لكنّهـا انـصَرَفَتْ والنُّـور مُـنْغَمِسُ
تَسْري وللريحِ فـي حافاتِهـا زَجَـلٌ   يُريـكَ ذِهنُـكَ أنَّ الـرِّزْقَ يَنْحَـبِسُ
في مأتمٍ للحيا مـا انْهَـلَّ عارضَـةُ   إلا وفيـه لأبْكـارِ الثَّـرى عُـرُسُ

إنّ فرحةَ الأرضِ بالمطر غامرة ، فهي ضامنة للمطر؛لذا حرص الشّعراء على تصوير السحاب بالمطر ، فهذا بشّار بن برد يرسم لنا صورة رائعة للسحاب فيقول:(2)

وحَبِيٍّ مثلِ الكُراعِ بـدا فـي الأفـــ   ق بَـلٌّ كـالفَيْلَقِ الجُمهُـورِ

فالسّحابة المتلبدة والمثقلة بالماء، ذات اللون الأسود ، تشبه الجيش الكثيف في سواده. ويتفنن إبراهيم بن هَرْمَة في وصف السّحب الثّقال فيقول :(3)

تُـؤامُ الـوَدْقِ كالزّاحـ   ـفِ يُزجَـى خَلْـفَ أطْـلاحِ
ثِقـالُ المَـشْيِ كالـسّكْرا   نِ يَمـشِي خَلفَـهُ الـصّاحي

فالصّورة الأولى تشبه البعير الذي يسير خلف قطعان الإبل الكليلة المتعبة والصورة الثانية تُشَبِّه السّحبَ الثقيلة بالسّكران الذي يَترنح في مشيته . فالتركيز كله منصب على بط سير السحب ، لأنّ الثقيلةَ محملةٌ بالخير ، أمّا السريعة فهي لا فائدة بأوصاف متتالية لها، فيقول :(4)

---

(1) ديك الجن ، الديوان ، ص 174

(2) بشار بن برد ، الديوان ، 3/ 212 (الحبيّ : السحاب المتراكب ، بَلٌ : بله بالماء)

(3) إبراهيم بن هرمة ، الديوان ،ص 96-97

(4) أبو تمام ،الديوان ، 4/ 501

كَالنَّيـــلِ أوْ كَـــاللّوبِ أو كَـــالنُّوبِ   مُنْقـــادَةً لِعـــارِضٍ غِرْبِيـــبِ
كَالـــشّيعةِ التَفَـــتْ علـــى النَّقِيـــبِ   آخِـــذَةً بِطاعَـــةِ الجَنّـــوبِ

يصف السحب السوداء حين اعترضت سحباً أخرى، ودخلت فيها وشكلت سوادا عظيماً كالحرّةِ السوداء ، أو كالشيعة حين تلبس السّواد ، أو كالليل المظلم شديد السّواد ويصف لنا أبو تمّام أهمية المطر التي تعني الحياة للأرض الضامئة وللإنسان والدّواب ، فيقول :[1]

ألا تَـــرَى مَـــا أصْـــدَقَ الأنْـــواءَ   قَـــدْ أفْنَـــتِ الحَجْـــرةَ والـــلأْواءَ
فَلَوْ عَصَرْتَ الـصَّخْرَ صَـارَ مـاءَ   مِـــن لَيْلَـــةٍ بِتْنَـــا بِهَـــا لَـــيْلاءَ
إنْ هِـــيَ عـــادَتْ لَيْلَـــةً عِـــداءَ   أصـــبحتِ الأرْضُ إذنْ سَـــماءَ

إنّها صورة لليلة ماطرة اهتزت الأرض بعدها وربَتْ لقد انعكست صورة السماءعلى الارض، لأنّ ماء المطر شكل أحواضاً مائية جعلت الأرض أشبه بالسماء.ويتتبع أبو تمّام سحابة سوداء تسوقها الريح، فيقول:[2]

سِـــيقَتْ بِبَـــرقٍ ضَـــرِمِ الزِّنـــادِ   كأنَّـــهُ ضَـــمائرُ الأغْمـــادِ
ثـــمَّ بِرَعْـــدٍ صَـــخَبِ الإرعـــادِ   يَـــسُلُقُها بألْـــسُنٍ حِـــدادِ
فَـــاخْتلطَ الـــسّوادُ بالـــسّوادِ   أظْفَـــرَتِ الثَّـــرى بِمـــا يُغـــادي

هذه صورة لونية حركية تتبعها أبو تمّام الذي ركب أجنحة الخيال وحلق بعيداً في صوره ، يصف البرق ولمعانه داخل السحابة ، ثم يتبعه صورة الرعد المجلجل ، ثم المحمل بالمطر فأخذ صوره من البيئة ، فيقول: [3]

---

(1) أبو تمّام ، الديوان ، 500/4 . (اللوب : الحَرّة ، الغربيب : شديد السواد)
(2) المصدر السابق ، 513/4.
(3) بشار بن برد ، الديوان ، 2/ 233 .

وكَــأنّ أنْــواحَ النِّــساءِ الجُــدَّ   فــي عَرْصَــةٍ يَلْمَعْــنَ بالفِرِنْــدِ
قَــدْ طَبَّــقَ الغَــوْرَ وأعْلــى نَجْــدِ   يَــسْتَنُّ فيــهِ كالنَّعــامِ الرُّبْــدِ

لقد أجاد في رسم صورة لمعان البرق التي تشبه سرعة أيدي النساء في خمش وجوههنّ بالحديد الذي يلمع . وفي الصّورة الثانية يشبه السحاب بداية تكوينه بالنّعام الرّبْد ، فالسحابة تتراكم شيئا فشيئا ، وبداية التراكم تشبه النّعام ولونه الذي يشتمل على الغبرة . وللعتّابي قصيدة رائعة يصف فيها مناظر البرق، والرعد، والسحاب والمطر، فيقول : (1)

أَرِقْتُ لِلْبَــرْقِ يخْفُــو ثــم يــأْتَلِقُ   يخفيهِ طَوْراً ويُبْدِيــهِ لَنــا الأُفُــقُ
كأنّــهُ غُــرّةٌ شَــهْباءُ لائِحَــةٌ   في وَجْه دَهْماءَ ما في جِلْدِها بَلَــقُ
أوْ ثَغْــرُ زِنْجِيّــةٍ تَفْتَــرُّ ضــاحِكَةً   تَبْدو مَــشافِرُها طَــوْراً وتَنْطَبِــقُ

إنّ صورة البرق تشبه الغرة في الفرس الدهماء ، أو ثغراً أبيض لامرأة سوداء ، فالتركيز هنا في البيتين على اللون ، لون البرق شديد اللمعان في الغيمة السوداء، ثم يصور الرعد بقوله : (2)

فَالرَّعْدُ صَهْصَلِقٌ والــرِّيْحُ مُنْخَــرِقُ   والبَــرْقُ مُؤْتَلِــقٌ والمَــاءُ مُنْبَعِــقُ
قدْ حالَ فَوْقَ الرُّبَى نَــوْراً لَــهُ أرَجُ   كأنّــهُ الوَشْــيُ والــدِيبَاجُ والنَّــرَقُ

إنّ الأرض تحيا بالمطر وقد أشار القران الكريم إلى ذلك، قال تعالى :{ وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاء اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ} (3) وقوله تعالى :{ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنَّكَ تَرَى الْأَرْضَ خَاشِعَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاء اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ } (4)

---

(1) الأصفهاني ،الأغاني ، 13 /110.
(2) المصدر السابق ، 13 /117.   (صهصلق : شدة الصوت)
(3) سورة الحج ، الآية 5
(4) سورة فصلت ، الآية 39

هكذا رسم الشّعراء في العصر العباسيّ الأول صورة المطر والسّحاب والبرق ونلحظ إجادة في أشعار البادية التي ترسم هذه الصور الجميلة (إنّه إحساس فذ بمشاهد الطبيعة الخيِّرة عبّرت عنه قريحة شاعر صادق ، وريشة فنان بارع) [1] .

فالشّعراء عبر العصور لهم فهم مشترك يتمثل في المعنى الروحي للمطر ، وما ينتجه من حياة ، حتى أنّهم شبهوا الكرم بالمطر ؛ لأنّ فيه حياة الضيف الجائع ، كما ربطوا بين ثغر المحبوبة والمطر والبرق ، وبين رحلة النّاقة والمطر ، ففي سيرها البطيء بحثٌ عن المطر رُغم أنّ شعراء العصر العباسيّ قد تخففوا من الحديث عن الناقة واستبدلوه بمعطيات الحضارة الجديدة .

وقد لاحظنا أن الشعراء في العصر العباسيّ الأول ،قد كرروا كثيرا من الصور في مقدماتهم ، وتعرضوا لوصف مظاهر الطبيعة المحيطة بهم ، رغم وجود شعراءَ رافضين لمثل تلك المقدمات وما فيها من صور أمثال أبي نواس وأشياعه الذين خامرتهم نزعة شعوبيه ، وجذبتهم إغراءات المجتمع العباسيّ المادية ، فوصفوا الخمر في مقدماتهم الطللية، وراح أبو نواس يسْخَر من الوقوف على الأطلال، ، مما أدى إلى حدوث ردة فعل قوية عند الشعراء الأوفياء لتراث أمتهم، وعلى رأسهم أبو تمام الذي يعتز بعروبته وثقافة عصره ، فكان التكرار واضحا لدى شعراء العصر ؛ إذ جدّدوا القديم وأبدعوا الجديد ، فجاءت أشعارهم لوحاتٍ رائعةً؛ استمدت عناصرها من مفاتن الطبيعة العباسية .

---

[1] أنور أبو سويلم ، الطبيعة في شعر العصر العباسيّ الأول ، ص 95

3.3 تكرار الموضوعات الجديدة :

3.3 .1 رثاء المدن:

(الرثاء من الفنون التي جوّد فيها الشعراء ؛ لأنّه يعبر عن خلجات القلب المحروق فهو صادقُ اللوعة والحسرات، وهو من الموضوعات القريبة إلى النفس لذا كثر فيه الصدق وقلت فيه الصنعة والتكلف).[1]

وقد رثى الشّعراء في العصر العباسيّ الأول المدن التي تعرضت للأحداث والنكبات ، وقد نالت مدينة بغداد نصيباً من هذا الرثاء؛ إذ تعرضت للدمار والخراب أكثر من مرة ، فراح الشّعراء يبكون ما حلّ بها من فجائع ومصائب ، ومن أشهر الشعراء الذين رثوا مدينة بغداد الخريمي الذي رثاها بقصيدة طويلة وصلت (136 بيتاً) وصف ما لحق بها من خراب ، يقول:[2]

قالوا ولَـمْ يَلْعَـبِ الزّمــانُ ببَغــ   دادَ وتَعْثُــرُ بهـــا عَواثِرُهَـــا
إذْ هِـيَ مثـلُ العَـروسِ باطِنُهـا   مُـشَوّقٌ للفتَـى وَظَاهِرُهـا

يبدي الشاعر انفعالاته الغاضبة على الحكام مستخدما النداء والاستفهام، فيقول:[3]

يا هَلْ رَأَيْتَ الأَمْلاكَ مـا صَـنَعَتْهُ   اذْ لم يَرْعَهـا بالنُّـصْحِ زاجِرُهـا
والنَّهْبُ تَغْدو بِـهِ الرِّجـالُ وَقَـدْ   أبـدَتْ خَلاخِيلَهـا حَرائِرُهـا
مُعْصَوْصِباتٌ وَسْـطَ الأزِقَّـةِ قَـدْ   أبرَزَهـا لِلْعُيـونِ سـاتِرُها
بيـضةُ خِـدْرٍ مكنونـةٌ بَـرَزَتْ   للنَّـاسِ مَنْـشُورَةً غَـدائِرُها

ينقل الخريمي مشاهد مروعة ، تتفطر لها القلوب حزناً، ويندى لها الجبين خجلاً، فالنساء يندبْنَ الأموات في طقوسِ رثائيةٍ حزينةٍ خلفَ النعوش، فيقول:[4]

---

(1) يحيى الجبوري ، الرثاء في الشعر الجاهلي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد ،1973 ، العدد 7، ص17

(2) الخريمي ، الديوان ، ص 27 .

(3) المصدر السابق ، ص28

(4) الخريمي، الديوان ، ص34

3-3-3 صورة السفينة :

لا يني الشعراء في العصر العباسيّ الأول من مواكبة المدّ الحضاري ، ويصور ما وقعت عليه أعينهم من مظاهر الواقع الجديد ،وقد تعددت الموضوعات التي وصفها الشعراء ، كما أنهم تناولوا الموضوعات المطروقة، وألبسوها ثوباً عصرياً ، يتفق والذوق الحضاري الجديد، كما أن هناك فئةً من الشعراء قد تخففوا من الصور البدوية ، وراحوا يصفون البيئة المتحضرة التي عايشوها في بغداد، فوصفوا السفن التي كانت تجوب نهر دجلة وفروعه المختلفة ، كما صوروا حياة الخلفاء في القصور ، وما فيها من برك مائية ، وبساتين وأزهار ؛ حتى ظهرت بعض المسميات الجديدة مثل المائيات ، الثلجيات ، الزهريات وغير ذلك من الموضوعات التي تشدو بجمال الطبيعة .

وسنتوقف عند القصيدة التي وصف بها أبو الشيص الخزاعي السفينة ، إذ يقول :[1]

وبحرٍ يحـارُ الطَّـرْفُ فيــه قَطَعْتُــهُ بمهنوءَةٍ من غيــرِ عُــرٍّ ولاجَـرَبْ

مُلاحَكَةِ الأضْـلاعِ محبُوكــةِ القَـرَى مُداخَلَةِ الرّايــاتِ بالقَــارِ والخَـشَبْ

لقد سيطرت العناصر التراثية سيطرة تامة على أبي الشيص الخزاعي في وصف السفينة ، فقد استدعى أوصاف الناقة التراثية وجعلها أمام عينيه ، وراح يحولها وصفاً للناقة، وما دفعه لذلك هو إحساسه الأكيد بأن السفينة والناقة صنوان لا يفترقان ، فهما وسيلة الوصول إلى الممدوح ومصدر خير وعطاء ، تتطلع إليه العيون ، وتشرئبّ إليه الأعناق .

وسنعرض لبعض الصور التي كرّرها الشعراء في العصر العباسيّ الأول المتعلقة بالسفينة ، ومن هذه الصور البلاغية؛ صورة السفينة وهي تشق حباب الموج:[2]

---

(1) أبو الشيص الخزاعي ، الديوان ، ص37 -38

(المهنوءة : المطليةبالهناء وهو القطران دواءً لجرب الناقة ، القرى ، ظهر السفينة. الملاحكة : شدة التئام الشيء)

(2) المصدر السابق ، ص38

يَــشُقُّ حُبــابَ المــاءِ حــدُّ جِرانِهــا   إذا ما تفَرَّى عــن مناكبِهــا الحَبَــبُ
إذا اعْتَلَجَتْ والرّيحُ في بَطْــنِ لُجــةٍ   رأيْتُ عَجاجَ الموتِ مِنْ خوفِها يَثِبُ

إنها تشبه الناقة ، فهي ملتئمة الأضلاع ، مشدودة البنيان، عريضة زور الصدر رسلة في سيرها ، وقد أفاد من هذه الأوصاف مسلم بن الوليد في قصيدته التي يصف فيها السفينة ، إذ يقول :[1]

كَشَفْتُ أهاويلَ الــدُّجى عــن مَهُولــهِ   بجاريــةٍ مَحمُولَــةٍ حامِــلٍ بِكْــرِ
لَطَمْتُ بِخَــدَّيْها الحُبــابَ فأصــبَحَتْ   مُوَقَّفَــةَ الــدّاياتِ مَرْتُومَــةَ النَّحْــرِ
إذا أقبلــتْ راعَــتْ بقُنَّــةِ قَرْهَــبِ   وإنْ أدبرتْ راقَــتْ بقــادِمَتَيْ نَسْــرِ
تَجــافَى بِهــا النُّــوتيُّ حتــى كأنمــا   يَسيرُ من الإشفاقِ فــي جَبَــلٍ وَعْــرِ
تَخَلَّجُ عن وجهِ الحَبابِ كمــا انْثنــتْ   مُخبأةٌ من كِــسْرِ سِــتْرٍ إلــى سِــتْرِ
أطلَّــتْ بمِجْــدافينِ يَعْتورانِهــا   وَقَوَّمَهــا كَــبْحُ اللِّجــامِ مِــنَ الــدُّبْرِ
إذا ما عَصَتْ أرخى الجَريرَ لِرأسِــها   فملّكَهــا عِــصْيانَها وَهْــيَ لاتَــدْري
كأنَّ الصَّبا تَحْكي بِها حــينَ واجَهَــت   نسيمَ الصَّبا مشْيَ العَرُوسِ إلى الخِدْرِ

(لقد أبدع مسلم في وصف السفينة ، وأظهر لها أوصافا رائعة؛ تنمُّ عن أصالته الفنيّة، وجاء بمناظر متتابعة للبحر والسفينة مستقصياً مشاهد الرحلة ؛ مسجّلاً جميع تفاصيلها ؛حيث حركات الموج الذي يعانق السفينة ، والحَباب، والزَّبَد الذي يخلفه الموج، وأحوال النُّوتي ومهارته في قيادتها)[2]

إنَّ وصف السفينة متلاحق لدى الشعراء؛ منذ بشّار وحتى علي بن الجهم ؛يقول بشّار في إحدى قصائده التي وصف بها السفينة:[3]

---

[1] مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص107. (قنة قرهب : رأس ثور . النوتي : قائد السفينة .موقفة الدايات : مخططة الظهر . الحباب : الموج. مرتومة النحر: أي في نحرها بياض)

[2] أنور أبو سويلم ، الطبيعة في شعر العصر العباسيّ الأول ص296

[3] بشّار بن برد ، الديوان ، 280/3

وَعَــذرَاءَ لا تَجْــري بِلَحْــمٍ ولا دَمٍ بَعِيدَةِ شَكْوى الأَيْـنِ مُلْحَمَــةِ الــدَّبْرِ
إذا طَعَنَتْ فيهــا القَبُــولُ تَشَمَّــصَتْ بِفُرْسانِها لا فــي سُــهولٍ وَلا وَعْــرِ
وإن قَــصَدَتْ دَلَّــتْ علــى مُتَنَــصِّبٍ ذَليلِ القَرَى لا شَيْءَ يَفْرِي كَما تَفْرِي
تُلاعِــبُ نِينَــانَ البحــورِ وَرُبَّمــا رأيْتَ نُفوسَ القَوْمِ من جَرْيِها تَجْــرِي
تَحَمَّلَــتْ مِنْهــا صَــاحِبِيَّ ومِنْــصَفِي تَزِفُّ زَفِيفَ الهيْقِ في البَلَــدِ القَفْــرِ

يصور بشّار السفينة وهي تتمايل حيث تمشي مشياً خفيفاً تلاعب الحيتان في النهر ، وحين تسرع تطير بهم؛ كانها الظليم في الصحراء، ويأخذ أبو نواس صورة السفينة التي تشبه مؤخرتها النسر، فيقول:[1]

سَــبَّحوا أنْ رأوكَ سِــرْتَ عليــه كَيفَ لَــوْ أبْـصرُوكَ فَــوْقَ العُقَــابِ
ذاتِ زَوْرٍ ومَنْــــسَرٍ وجناحيْـــــ نِ تَــشُقُّ العُبَــابَ بَعْــدَ العُبَــابِ

إنها على شكل عقاب أو نسر ضخم ، تشق عباب الماء مسرعة ، فالسرعة من الصفات المشتركة بين الشعراء في وصفهم للسفن. يقول أبو نواس مادحا الأمين :[2]

إذا اسْــــــتَحَثَّتْهُ مجاديفُــــــهُ أعْنَــقَ فَــوق المــاءِ أوْ هَمْلَجــا

-يظهر الشّاعر إعجابه بالسفينة التي راعه حسن سيرها، وتمايلها ، و سرعتها في ثقةٍ حين يحثها قائدها بالمجاديف.

لقد ابتعد أبو نواس عن صفات الناقة ، ولم يورد من مصطلحاتها شيئاً باستثناء (هملج) ومعناها حسن سير الدابة ، وحرص كل الحرص على إظهار صورة السفينة المتحضرة العصرية ، وإن مرحلة أبي نواس في وصف سفن دجلة تعد

---

[1] أبو نواس ، الديوان ، ص36
[2] المصدر السابق ، ص382.
(نينان البحور : الحيتان).(الزفيف : السير السريع) .(الهيق : ذكر النعام (الظليم)

مظهراً من مظاهر التطور الاجتماعي في العصر العباسيّ (فقد دالتْ دولة الجمل والطلل ، وقام على أنقاضها دولة الرياض والحسان)[1]

ويمدح عوف بن محلّم الخزاعي ، طاهر بن الحسين وقد ركب السفينة ، يقول:[2]

عَجِبْتُ لحرَّاقَةِ ابْنِ الحُسَيْنِ   كَيْفَ تَسِيرُ ولا تَغْرَقُ
وَبَحْرانِ مِنْ تحْتِها واحِدُ   وآخَرُ مِنْ فَوقِها مُطْبِقُ
وأعجبُ مِن ذاكَ عِيدانُها   وقَدْ مَسَّها كيفَ لا تُورِقُ

استغل الشّاعر وصف السفينة ليضفي بعض الصفات على ممدوحه بطريقة تقليدية ، فهو مندهش من سير السفينة وعدم غرقها ؛ لأن ممدوحه على ظهرها ويرى أن السفينة تسير بين بحرين : البحر الأول هو ماء نهر دجلة، والثاني ممدوحه الذي يشبه البحر .

لقد عرف الشعراء في العصر العباسيّ الأول السفينة من خلال ارتباطهم بمدح الخلفاء ، فقد وصفوها لأنها تنقلهم إلى عطايا الخلفاء ، وكذلك خلدوا أمجاد الخلفاء وانتصاراتهم في المعارك الحربية ،إن وصف الشعراء للسفن مرتبط بالطبيعة العباسية حيث الأنهار ، والجمال الذي ازدانت به السفن حيث الأشكال التي على هيئة العُقاب، والنسر، والأسد ،لقد فتحت هذه المظاهر الجديدة شهية الشعراء وجعلتهم يصفون السفن بكل تفاصيلها .

---

(1) عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، العصور العباسية ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط4 ، 1981 ص40

(2) ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، 187

4.3.3 وصف القصور :

حرص الخلفاء العباسيون على بناء القصور الفخمة على ضفاف نهري دجلة والفرات، وتميزت بهندستها الرائعة ، وحدائقها الغنّاء وأسرفوا في تزيينها ، وبالغوا في التأنق فيها ،حتى غدت مظهراً من مظاهر الترف والبذخ .وقد انعكست صورة هذه القصور في أشعار الشعراء العباسيّين فراحوا يرسمون لها أجمل الصور ، من حيثُ دقةُ البناء ، وحسنُ الطراز ، وما حولها من حدائق وأزاهير وفوّارات وتماثيل

وسنتوقف عند بعض النماذج الشعرية التي وصفت هذه القصور واشتملت على تكرار بعض المشاهد .ومنها قول الشّاعر أشجع السّلمي : [1]

قُصورُ الصّالحيَّةِ كالعَذارى   لَبِسْنَ ثيابَهُنَّ ليومِ عُرْسِ
مُطلاتٌ على بَطْنٍ كَسَتْهُ   أيادي الماءِ نَسْجاً وَشْيَ غَرْسِ
إذا ما الطَّلُّ أثَّرَ في ثَراهُ   تَنفّسَ نَوْرُهُ من غَيْرِ نَفْسِ
تُغَبِّقُهُ السماءُ بِصِبْغِ وَرْسٍ   وتُصْبِحُهُ كؤوسٌ غَيْرُ شُمْسِ

في الأبيات السابقة زخرفة في نظم الحروف يتناسب مع زخرفة تلك القصور وروعتها ، فقد حرص على اختيار حروف السين والصاد والفاء ، لتشيع في الأبيات موسيقا لفظية ، ولم يأتِ تكرار هذه الحروف اعتباطا أو محض صدفة ، بل إنها تبدو منسقة،فالسين تحدث وسوسة موسيقيه رائعة وكذلك الصاد والطاء، فهي حروف صفيرية ، صائتة تنسجم مع غرض الوصف ، فقد أظهر القصور مزخرفة مَحُوطةً بالأزهار من كل جانب، فهنّ أشبه بالعذارى حين لبسن ثيابهن الموشاة المزخرفة

ويكرر الصّورة نفسها في وصفه لقصر الرشيد في الرقة، فيقول : [2]

قَصْرٌ عليهِ تَحيَّةٌ وسلامُ   نَشَرَتْ عليه جمالَها الأيّامُ
قَصْرٌ سُقوفُ المُزْنِ دونَ سُقوفِهِ   فيهِ لأعْلامِ الهُدى أعلامُ
نَشَرَتْ عليهِ الأرْضُ كِسْوَتَها التّي   نَسَجَ الرَّبيعُ وَزَخْرَفَ الإرْهامُ

[1] أشجع السلمي ، الديوان ، ص220 .

[2] المصدر السابق ، ص252 .   (الإرهام : مطر خفيف دائم)

يظهر الشّاعر براعته في وصف هذا القصر الرائع ، وعلى قدر روعته تأتي الصور رائعةً زاهية ، والألفاظ موشّاة مزخرفة، ففي القصيدتين يبدأ بمقدمتين يصف بهما القصور ، دون اللجوء إلى مقدمات طللية تقليدية ، فالقصر عالٍ يتيه على الغيوم ويعلوها ، والربيع قد نسج حوله أبهى الحلل ،ويكرر الحسين بن الضحاك وصف القصور في قوله : [1]

مَا اجْتَلَتْ عَيْنُ نَاظِرٍ كَجِنَانٍ شِيدَتْ فيها جَوَاسِقاً وَقُصُورا
مُشْرِفاتٍ عَلَى حَدائقَ وُشّيـ نَ مِن النَّوْرِ سُنْدُساً وَحَرِيرَا

أمّا الشّاعر عبد الله بن محمد بن أبي عُيينة ، فقد بالغ في وصف القصور ورسم لها صوراً وتشبيهاتٍ رائعة، يقول : [2]

فَيا طِيبَ ذاكَ القَصْرِ قَصْراً وَمَنْزِلا بأفْيَحَ سَهْلٍ غَيْرِ وَعْرٍ وَلا ضَنْكِ
بِغَرْسٍ كَأبْكارِ الجَوَارِي وتُرْبَةٍ كأنّ ثَرَاها ماءُ وَرْدٍ عَلى مِسْكِ
كأنَّ قُصورَ القَوْمِ يَنْظُرْنَ نَحْوَهُ إلى مَلِكٍ مُوفٍ عَلَى مِنْبَرِ المُلْكِ
يُدِلُّ عَلَيْها مُسْتَطِيلاً بِفَضْلِهِ فَيَضْحَكُ مِنْها وَهْيَ مُطْرِقَةٌ تَبْكِي

كما وصف الخريمي قصور بغداد متحسرا عليها؛ بعد أن حلّ بها الدمار في فتنة الأمين والمأمون، فيقول : [3]

يا هَلْ رَأَيْتَ الجِنَانَ زَاهِرَةً يَرُوقُ عَيْنَ البَصِيرِ زَاهِرُهَا
وَهَلْ رَأَيْتَ القُصُورَ شَارِعَةً تُكِنُّ مِثْلَ الدُّمَى مَقَاصِرُها
وَقَصْرُ عَبْدَوَيْهِ عِبْرَةٌ وَهُدًى لِكُلِّ نَفْسٍ زَكَتْ سَرائِرُها

وبالطريقة نفسها تحسر علي بن أبي طالب الأعمى على مدينة بغداد فقال : [4]

وَأَيْنَ الجِنَانُ المُونِقَاتُ بِحُسْنِهَا وَأَيْنَ قُصُورُ الشَّطِّ بَيْنَ العَوامِرِ

فالقصور تشتمل على الجنان الزاهرة العامرة بأنواع الأزهار والأشجار الجميلة ، والنخل الباسق الذي يطل على نهر دجلة.

---

(1) الأصفهاني ، الأغاني ، 20 / 36 -37

(2) ابن قتيبة ، الشعراء والشعراء ، ص853

(3) الخريمي ، الديوان ، 29-30

(4) إبراهيم النجار ، شعراء عباسيون منسيون ، 146/4

5.3.3 وصف الأزهار والثمار :

تحدث الشعراء عن أشكال الأزهار وألوانها وصفاتها وعطرها ، وقد عكست أشعارهم صور الحدائق الغنّاء في ذاك العصر ، فراح الشعراء يتسابقون في وصفها ورسم ملامح جمالها ،وتعدّوا ذلك إلى خصائص تلك الأزاهير من حيث طول المكث وحسن الرائحة ، وقد شبهوا قلة مكث الورد بوعد المحبوبة كما يقول ديك الجن: [1]

لِلْوَرْدِ حُسْنٌ وإشْراقٌ إذا نَظَرَتْ ... إليه عَيْنُ مُحبٍّ هَاجَهُ الطَّرَبُ

خافَ المَلالَ إذا طالَتْ إقامتُه ... فصار يَظْهرُ حِيناً ثمّ يَحْتَجِبُ

فالمحبوبة التي لا تفي بوعدها؛ كالورد يعطيك عطرا وجمالا ولكنه سرعان ما يذبل. وفي هذا الصدد يكرر الشعراء الفكرة ومنهم أبو عيينه : [2]

أرى عَهْدَها كَالوَرْدِ لَيْسَ بِدائمٍ ... وَلا خَيْرَ فِيمَنْ لا يَدومُ لَهُ عَهْدُ

وَعَهْدِي لَها كَالآسِ حُسْناً وبهجةً ... لَه نَضْرَةٌ تبقَى إذ ما انقَضَى الوَرْدُ

ويقول أبو دلف العجلي لعبدالله بن طاهر : [3]

أَرَى وُدَّكُمْ كَالوَرْدِ لَيسَ بِدائمٍ ... ولا خير فيمن لا يدوم له عَهْدُ

وحُبِي لَكُمْ كَالآسِ حُسناً ونَضْرَةً ... لَهُ زَهْرَةٌ تبْقَى إذا فَنِيَ الوَرْدُ

يبدو التكرار واضحا عند الشاعرين باستثناء كلمتي العهد والود، كما يظهر ربط الشعراء بين الورد وعلاقة المحبين؛ كالوفاء بالوعد فالود لا يدوم طويلا كالورد. كما أكثروا من ذكر (الريحان) في أشعارهم ، إذ شبه قدّ المحبوبة بقضيب الريحان كما في قول أبي العتاهية : [4]

وَتَهْتَزُّ من تَحْتِ الثِّيابِ كَأنّها ... قَضيبٌ مِنَ الرَّيحانِ في وَرَقٍ خُضْرِ

ويرى بشّار أن الريحان كثير الشبه بكشح المحبوبة ، إذ إنه غضٌّ رطبٌ ، فراح

---

(1) ديك الجن الحمصي ، الديوان ، ص152

(2) الأصفهاني ، الأغاني ، 20 / 40

(3) المصدر السابق ، 20 / 45

(4) أبو العتاهية أشعاره و أخباره ، ص 547

يصور محبوبته وهي تتمايل كالريحان ، يقول :

قامَتْ لتَركَبَ فارتَجَّتْ رَوادِفُها في لينِ غُصْنٍ مِنَ الرَّيْحانِ مُنْآدِ[1]
لِثِقالُ الأعْجازِ تَمْشـي الهُوَيْنـا مِثْلَ غُصْنِ الرَّيْحانَةِ الميّـاد[2]
أجِدكَ مِنْ رَيْحانَةٍ طابَ رِيحُها ظَلِلْتَ تَبْكي خُلَّةً وتَنُوحُها[3]

ولا تخلو جلساته المثيرة من وجود الريحان فيصف ذلك بشّار في قوله :

يا مَجْلِسـاً أكْـرِمْ بِـهِ مَجلِسـاً حُفَّ بريْحانٍ وعيشٍ عُجـابِ[4]

ويرسم أبو عيينة لوحة تصف لنا فضاء المكان الذي يتعاطون فيه الخمر،فيقول:[5]

وَمِنْ حَولِنـا الرَّيحـانُ غُـصُناً ظِلالٌ من الكَـرْمِ المُعَرَّشِ والنَّخْـل

فالأزهار والثمار التي ذكرها هي من مستلزمات شرب الخمر ، فالريحان جزء من جلسة الشراب ، والخمر من العنب ، ويستصرخ عبد الصمد بن المعذّل رفاقه كي يشربوا الخمر، فيقول : [6]

يـا إخوَتِي نالَ الكَـرَى حظَّـهُ فاغْتَبِقُـوا الرَّيْحـانَ والرَّاحـا

يخبرهم أن الكرى قد طار من عيونهم ، فما عليهم إلاّ أن يباكروا الخمر بعطره الريحان.

---

[1] بشّار بن برد ، الديوان ،318/2
[2] المصدر السابق ، 2/ 178
[3] المصدر السابق ،2 /142
[4] المصدر السابق ،276/1
[5] الأصفهاني ، الأغاني ، 20 / 35
[6] المصدر السابق ، 13 /228

يصوّر لنا أبو نوّاس ساقي الخمر فيقول: [1]

يَـــدورُ بهـــا ظَبْـــيٌ غَريـــرٌ مُتَـــوَّجٌ   بِتاجٍ من الرَّيحـــانِ مَلْـــكُ القُراطِـــق

استثارت باقات الريحان دعبل الخزاعي، فراح يتخيّل لها صورا خياليه تناسبها فيقول:[2]

وَرَيْحـــانٍ يمَيسُ على غُـــصـــونٍ   يطيب بشمِّهِ شُـــرْبُ الكُـــؤوسِ
كَسُودانٍ لَبِـسْنَ ثِيـــابَ خَـــزٍّ   وَقَدْ تَرِكُوا مَكاشيـــفَ الـــرُّؤوسِ

إنها صورة رائعة حقا ، انعتقت من عقلٍ فتح الخمر لها آفاق الخيال ، فجاءت الصّورة موحية ومعبرة .

ومن الأزاهير التي كرّر الشعراء أوصافها (الورد) فقد تناوله الشعراء ورسموا له أجمل الصور وأزهى الألوان وهذا أمر طبيعي لأن البيئة العباسية جميلة ورائعة وللورد فيها فضاءٌ فسيح في المنتزهات والحدائق وقصور الخلفاء ، والديّارات والحانات. وقد أولع الشعراء في تشبيه خدود المحبوبات بالورد وحمرته يقول أبو الشيص الخزاعي: [3]

وتُريـــكَ عِرْنينـــاً يُزَيّنُـــهُ   شَمَمٌ وخَـــدّاً لَوْنُـــه الـــوَرْدُ
جـــاءَتْ إلى عَيْنَيـــكَ وَجْنَتُـــها   في خُلْعَـــةِ الخَيْـــريِّ والـــوَرْدِ

ويكرر الصّورة ذاتها أبو تمّام ،ولكن يرتقي بهذه الصّورة إلى أعالي الخيال فيقول :[4]

يا غزالاً قِطـــافُ وَجْنَتِـــهِ الـــوَرْ   دُ وَدُرٌّ بِفِيـــــهِ دُرٌّ نَثِـــــيرُ

---

[1] أبو نواس ، الديوان ، 171. (القراطق : القباء ، وهو لباس فارسي، معرب)
[2] دعبل الخزاعي ، الديوان ، 133
[3] أبو الشيص الخزاعي ، الديوان ، 138
[4] أبو تمّام ، الديوان ، 4 /204

أمّا أبو نواس فيشبه حمرة خدّ المحبوبة بالورد لشدة حمرته :[1]

فاستَخْجَلَتْ فَتَبَدَّى الوَرْدُ يَضْحكُ فــي   خَــدٌ أنيقٍ لهــا يــا حَبَّذا الخَجَـلُ

أمّا مسلم بن الوليد فيرى في عيون المحبوبة راحة وريحان فقد ربط بين الخمر والريحان ؛لأن الشعراء يحرصون على وجود الريحان في مجلس الشرب كما أن خدود المحبوبة انعكاس للون الورد في حمرته ، يقول : [2]

عيناكِ رَاحِيَ وَرَيحانِي حديثُك لـــي   ولونُ خدَّيكِ لــونُ الــوَرْدِ يَكْفيــني

إنها صورة تقليدية طرقها الشعراء على مر العصور، لكن الإبداع واضح لدى شعراء العصر العباسيّ الأول في رسم صورهم ، لأن البيئة ساعدتهم في تصوير معالمها .

ويكرر تشبيه الخد بالورد بلمسة إبداعيه فيقول :[3]

الــــوَرْدُ فــــي وَجْنَتِــهِ مُــشْرِقٌ   كأنَّــــما يَــشْرَبُ مــن مَدْمَعــي

راح مسلم بن الوليد بما عرف عنه من جمال في التصوير وتجسيد الصور ، فالخد لم يعد له ذكر ،لأن الورد قد انغرس وأشرق في وجه المحبوبة لتسقيه دموع العشق فتزداد إشراقا ،إنها صورة يتجلى فيها الإبداع ويضفي الشّاعر عليها لمسةً ساحرةً من روحه التي شغلتها الغواني والأعين النجل .ونراه في أبيات أخرى يعقد فصلا من المقارنة : [4]

---

(1) أبو نواس ، الديوان ، ص 416

(2) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص342

(3) المصدر السابق ،326

(4) المصدر السابق ،ص324

كَمْ مِـنْ يَـدٍ لِلـوَرْدِ مَـشْكُـورَةٌ عِنْـدي ولَيسَتْ كَيَـدِ النَّرْجَـسِ
الـوَرْدُ يأتِـي ووُجُـوهُ الرُّبَـا تَضحَكُ عَـنْ ذي بَـرَدٍ أملَـسِ
وقَـدْ تَحَلَّـتْ بعُقُـودِ النَّـدى نابِتَـةٌ فـي الأرضِ لَـمْ تُغْـرَسِ

إنها ريشة فنان ترسم لوحة ألبسها الربيع حُلة قشيبة يختال فيها الورد وأزاهير الرُّبى من حوله تضحك مبدية أزهارها البيضاء وسط خضرة الربيع .ونعود للمقارنة بين الورد والنرجس ، فالنرجس يأتي في الصيف جميلا لكنه مستوحش؛ لأن البيئة حوله أبعد ما تكون عن الربيع وجماله، أما الورد فيختال وسط خضرة الربيع مستأنسا متباهيا.ويذهب ديك الجن مذهب مسلم بن الوليد ، فيصور الورد كأنه يضاحك النرجس حين يتفتح ويفوح عطره، فيقول :(1)

ولَيلَةٍ بـاتَ طَـلُّ الغَيْـثِ يَنْـسُجُها حتـى إذا كَمُلَـتْ أضْـحى يُـدبِّجها
إذا يُضاحِكُ فيهـا الـوَرْدُ نَرْجَـسَها بـاهَى زَكِـيٌّ خُراماهـا بَنَفْـسَجَها

فالصورة ربيعية ، والجلسة خمريّة ، والورد يتيه على كل الأزهار ، أمّا الثمار فقد شملها الوصف والتكرار لدى الشعراء ومنها التفاح الذي راح الشعراء يصفون لونه، ويشبهون به خدود المحبوبات والجواري ، وكذلك رائحته العطرة التي تنسجم مع جلساتهم الخمرية ..ويربط بشّار ما بين رضاب المحبوبة وطعم التفاح ، ونكهته ،فيقول :(2)

برُضَـابِ ذِي أشَـرٍ أغَـرَّ كأنَّمـا غُبِقَـتْ مَـشارِبُهُ مِـنَ التُّفـاحِ

ويكرر أبو نواس التفاح في معرض حديثه عن الخمرة وما يدور في مجلسها :(3)

مِن بِنْتِ كَرْمٍ لها في الكـأسِ رائِحَـةٌ تَحْكي لِمَنْ نـالَ منْهـا ريـحُ تُفَّـاحِ

إن رائحة الخمر المعتّقة تتشابه مع رائحة التفاح ، لذلك جاء الربط بين الأزهار والثمار ، لما لها من ارتباط وثيق ، فالجلسة الخمرية تحتاج إلى روائح مثيرة

(1) ديك الجن ، الديوان ، ص106
(2) بشّار بن برد ، الديوان ، 128/1 وانظر 116/1
(3) أبو نواس ، الديوان ، ص342

كرائحة الريحان والورد، والتفاح من مستلزماتها كذلك من حيث؛ الرائحةُ والطعمُ إذ لا بدّ من فواكه تسبق شرب الخمر .

تدلل تلك المشاهد على مدى التطور الحضاري الذي وصل إليه المجتمع العباسيّ في لهوه وشربه الخمر ، ويرى الباحث أن امتزاج الحضارة العربية بالحضارات المجاورة لعب دورا بارزا في هذا التطور ، إضافة إلى المغريات التي رافقت تلك الحضارة ، فالحانات والديارات وبيئاتها الجميلة ساهمت في فتح شهية الشعراء لهذا الوصف الرائع للخمر وما يتبعها من بيئة مادية تناسب متعهم وملذاتهم ، لا سيما أبو نواس الذي تزعّم هذا الخط الماجن ، وأرسى قواعده ، فجاءت أوصاف أبي نواس للخمر دستورا يحكم تقاليد الخمر، ولا يعني ذلك أن المجتمع العباسيّ كان ماجنا كله بل كان خط الزهد الذي تزعمّه أبو العتاهيه يوازيه ، فكان الخطّان متوازيين.

وقد لعبت حضارة الفرس دورا تأثيرا بارزا ، فالتفاح مصدره دولة الفرس ، والورد منبته (مدينة جور) الفارسية حتى أخذ تسميته (الورد الجوري) من اسم تلك المدينة ولا ننسى أن(سيبويه) اسم فارسي يعني رائحة التفاح .

و يكثر أبو نواس الحديث عن نكهة الخمر ، والتفاح والرضاب وهي نكهات ارتبطت ببعضها، فيقول : [1]

سَلافَ دَنٍّ إذا ما المـــاءُ خالَطَهـــا فاحَــتْ كمــا فاحَ تُفــاحٌ بلُبنــــانِ

وقد فُتن مسلم بن الوليد بتفاح الشام ورائحته فيقول : [2]

تُفاحــــــــةٌ شاميــــــــةٌ مــــن يــــد ظبْــيٍ غَـــزِلْ
كأنمـــــــــا حُمْرَتُهـــــــا حُمْــــــرَةُ خَــــدٌ خَجِـــلْ

إنّ افتتان الشّاعر بتفاح الشام ورائحته، جعله ينزّه التفاح عن الأكل ويبقيه للشم ، وأعتقد أن رائحة التفاح لها علاقة في شحذ قريحة الشّاعر من أجل وصف المشاهد الخمرية التي يعيشها الشّاعر، فلا بد من تأثير رائحة التفاح على العقل مما يجعله يبدع الصور الشعرية والوصف الدقيق .

---

(1) أبو نواس، الديوان ، ص113

(2) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص337

6.3.3 التغزّل بالمذكر :

نظم الشعراء في العصر العباسيّ الأول أشعارا غزلية تقليدية وأخرى جديدة شاعت في أشعارهم ، تحمل طابع الغرابة والشذوذ، وهي التغزّل بالمذكر والغلاميات ، ويعود انتشارها إلى الحضارات التي تداخلت مع حضارتنا العربية الإسلامية وعلى وجه الخصوص حضارة الفرس وما فيها من ترف وفسق وفجور.

وسنتوقف عند بعض النماذج المكرّرة عند الشعراء محاولين الوقوف على التحليل النفسي لمثل هذه الظاهرة ، ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول الشّاعر أبي نواس :[1]

يُسْقيكَ من يدِهِ خمْـراً وناظِـــرِه سِحْراً ومِنْ فَمِهِ سُـكْراً علـى حَـالِ

ويكرر الصّورة ذاتها الحسين بن الضحّاك في قوله :[2]

يسْقيكَ من طَرْفِــهِ ومِــنْ يـَــدِهِ سَقْيَ لطيفٍ مُجَـرِّبٍ داهـــــي

فالتركيز في البيتين على صورة (الغلام) الساقي ، فهما يتغزّلان بالساقي فعيونه ساحرة؛ ومنطقه عذب، وفي كلامه غنج ، يضيف إلى سكرهم سكرا .

(وقد اهتم الشعراء بأوصاف الغلمان ، فهم الأقمار تارةً ، والغزلان طورا وجُناتُهم حمرٌ كالتفاح ، ووجوههم حسان كالبدور)[3].يقــول أبو نواس :[4]

يَسْعى بِها كالقَـضيـــبِ مُنْجَـــدلٌ زرْقَـــن أصْـــداغَهُ ولَوّاهـــــا
كأنّمـــا وَجْنَتـــاهُ حيـــنَ خـــسا مـــنْ يَـدِ هِ الخَمْـرَ ثُـــمّ ثَنَاهـــا
تُفاحـــةَ فـــي يَميـــنِ ذي كَلِـفٍ طَيَّبَهـــا جاهِـداً وَطـَرّاهـــا

(1) أبو نواس ، الديوان ، ص315

(2) أشعار الحسين بن الضحاك (الخليع) تحقيق عبد الستار احمد فراج ، دار مجلة شعر ، بيروت ، 1960

(3) يوسف بكار ، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ، ص227

(4) أبو نواس ، الديوان ، ص241

إنه قمرٌ يسعى بخمرٍ كشعاع الشمس ،يقــول : [1]

يَسْعَى بِها مثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ ذُو كَـفلٍ   يَشْفِى الضَّجيعَ بذي ظَلْـمٍ وتَـشْنِيبِ

يتخير أبو نوّاس لغلامه أجمل الأوصاف كالبدر والظبي والغزال :[2]

فالوجْـــــهُ بَـــــدْرُ تمَـــامِ   بعيْــــنِ ظَبْـــيِ فَــــلاةِ
والجِيــدُ جيــدُ غَــــزالٍ   وَالغَنْـــجُ غَنـــجُ فَتـــاةِ

ويكرر الصّورة بتشبيهات رائعة رسمتها ريشة فنان ،فيقول :[3]

كأنّمــا وَجْهُــهُ والكَــأسُ إذْ قَرُبَــتْ   مِنْ فيــهِ بَــدْرٌ تَــدلّى مِنْــهُ مِـصْباحُ
مُــدَجَّجٌ بِــسلاحِ الحُــبِّ يَحْمِلُــهُ   طَرْفُ الجَمالِ بِسَيْفِ الطَـرْفِ طَمّـاحُ
فالسّيْفُ مَضْحَكُهُ والقَوْسُ حاجِبُهُ   والــسَّهْمُ عَيْنـاهُ والأهْـدابُ أرْمــاحُ

ويكرر الحسين بن الضحاك صّورة الطرف الساحر ، والريق العذبة ، فيقول :[4]

أيَـا مَـنْ طَــرْفُهُ سِحْــرٌ   ومَــنْ ريقَتُـــــهُ خَمْــرُ

ويوهم أبو نواس المتلقي في بعض قصائده أنه معذب في تعشقه للغلمان بقوله :[5]

أضْرَمْتَ نــارَ الحُـبِّ فــي قَلْبــي   ثُــمَّ تَبَــرَّأتَ مِــنَ الذَّنْــــبِ
حتّـــى إذا لَجْجْــتُ بَحْــرَ الهَــوَى   وَطَمَــتِ الأمْــواجُ فــي قَلْبِـــي
أفْــشَيْتَ سِــرِي وتَناسَيْتَنِــي   مــا هكــذا الإنْـصافُ يــا حُبِّـي

تشيع أصداء اللوعة والحب في الأبيات السابقة وفي هذا خداع للمتلقي ، فكان هذا العشق لفتاة .

---

[1] المصدر السابق ، ص241 .   (الظلم والتشنيب : بياض الأسنان وبريقها)

[2] المصدر السابق ، ص108

[3] أبو نواس ، الديوان ، ص 137

[4] أشعار الخليع ، ص54

[5] أبو نواس ، الديوان ،ص58

ويكرر لوعة الحب ،وألم الفراق ونار الشوق، فيقول :[1]

وأضنـــرَموا إذْ فَرّقـــوا بيْنَنَـــــا فــــي كَبِــــدي نــــاراً وأحْـــشائِي
نـــاراً إذا مـــا التَهَبَـتْ فــي الحَـشا لـــمْ يُطْفِهـــا المُجْهَـــدُ بالمـــــاءِ

يشكو أبو نواس ألم الفرقة ، ومتاعب الحب التي نتجت عن التفريق بينه وبين غلامه أمّا الحسين بن الضحّاك فنظم الأبيات الآتية ليصور فيها لوعته بعد أن اكتوى بنار الحب فيقول :[2]

شَكوتُ بِطَرْفِي ما أُقاسِي مِنَ الهَــوى إليهِ فأوْمَأ بالــسَّلامِ علـــى وَجَـــلْ
وتُخْبِرُنِي عَيْناهُ عَمّـــــا بِقَلْبِـــــهِ وقَدْ ماتَ مِن وَجْدٍ ولــيسَ لَــه حِيَــلْ

رأينا كيف أن أبا نواس قد تزعم نزعة الشذوذ في الغزل في المذكر ، وتبعه الحسين بن الضحّاك الملقب بالخليع.

فهذا اللون من الغزل كما يراه يوسف خليف (نزعة شاذة منحرفة من نزعات الجسد ، فالحديث فيها لا يمكن إلاّ أن يكون حديثا جسديا منحرفا مثلها) [3].

وقد كرّر الشعراء بعض الصور والتشبيهات لأولئك الغلمان الذين أسرفوا في التزين والتشبّه بالفتيات ، فملأوا الديارات ، والحانات وقصور الخلفاء حتى أن الأمين غالى في طلبهم والاهتمام بهم وإيثارهم على الجواري .

---

(1) المصدر السابق ، ص41

(2) أشعار الخليع ، ص91

(3) يوسف خليف ، حياة الشعر في الكوفة ، دار الكتاب للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1968

3-3- 6 الغزل في الغلاميات :

استجد هذا النوع من الغزل بسبب الجواري (الغلاميات) اللواتي ظهرنَ في القرن الثاني ، ويعود انتشار الغلاميات إلى عهد الأمين ، الذي كان مولعا بالغلمان مما دفع والدته لاتخاذ جوارٍ أعدتهن إعدادا يشبه الغلمان إلى حدّ كبير، فكانت تضع على رؤوسهنّ العمائم ، وألبستهن الأقبية والقراطق، فبانت قدودهن وبرزت أردافهن) [1]

يقول أبو نوّاس في إحدى خمرياته :[2]

عَـــذَّبَنِي حُـــبُّ غُلاميـــاتِ ذَواتِ أصْــداغٍ مُعَقْرَبـــاتِ
مُقَوّمـــاتِ القَـــدِّ مَهْـــضوماتِ يَمْــشينَ فـــي قُمْــصٍ مُـــزَرَّراتِ

يظهر أبو نوّاس بعض الصفات التي أضيفت للغلاميات مثل الأصداغ المعقربة ، والقدود البارزة . ويكرر الصّورة نفسها الحسين بن الضحاك في قوله :[3]

رَمَتْكَ غَداةُ السَّبْتِ شَمسٌ منَ الخُلْـدِ بِسَهْمِ الهَوَى عَمْداً ومَوْتُكَ في العَمْـدِ
مُؤَزَّرَةُ السِّرْبالِ مَهضُومةُ الحَشَـــى غُلامِيَّةُ التَّقْطيعِ شَاطِــــرَةُ القَـدِّ
مُحَنَّاةُ الأطْرافِ رُؤدٌ ثيابُهـــــا مُعَقْرَبَةُ الصَّدْغَينِ كاذِبَةُ الوَعْـــدِ

جاء التكرار لدى الشّاعر واضحا في رسم صورة الصدغين والقد والملابس ويريد من ذلك إبراز مفاتن الغلامية ،

ولا غرو أن ينفرد أبو نواس في دقة وصف الغلاميات؛ لأنه نديم الأمين رأى الغلاميات من كثب فجاءت صوره دقيقة الوصف ، مثيرةً للمشاعر ، يقول أبو نواس:[4]

---

(1) أنظر يوسف حسين بكار ، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ، ص128

(2) أبو نواس ، الديوان ، ص254

(3) أشعار الخليع ، ص44

(4) أبو نواس ، الديوان ص337

وَخُـذْ مـنْ كَـفٍّ جارِيَـةٍ وَصِيفٍ رَخِيمِ الـدَّلِّ مُلْثُوغِ الكَـلامِ
لهـا شَـكْلُ الإنـاثِ وَبَيْنَ بَيْنَ تَـرَى فيهـا تَكاريـةَ الغُـلامِ
فأحيانـاً تُقَطِّـبُ حاجِبَيْهـا وأحيانـاً تَثَنَّـى كَالحُسامِ

وفي أبيات أخرى يصور غلاميةً متحدثا عن حسنها وجمالها :[1]

مِـنْ كَـفِّ سـاقيةٍ مُقَرطَقَـةٍ ناهيـكَ مِـنْ حُسْنٍ ومِنْ ظَرْفِ
نَظَـرتْ بِعَيْنَـي جُـؤذُرٍ خَـرِق وَتَلفَّتَـتْ بِسَوالِفِ الخِشْفِ*

إن الغلاميات إحدى عوامل الانحلال والفساد في المجتمع العباسيّ في العصر العباسيّ ، وقد لاحظنا أن التكرار منصب على الأوصاف الظاهرية للغلاميات ، فقد ساهم التكرار في إبراز صورة الغلامية التي اتخذت أوصاف الذكور ،إضافة إلى سمات الأنوثة التي لا يمكن تجاوزها .

إن الذي دفع الأمين لاتخاذ الغلاميات هو ما يحققه لباس الذكور حين ترتديه الفتيات من إثارة ، تثير شهواتهم وتشبع رغباتهم ،وهذا ما أكده أبو نواس في قوله:[2]

رأتْ زَيَّ الغُـلامِ أَتَـمَّ حُسْناً وأدنَـى للفُسوقِ ولِلآثـامِ
وَراحَتْ تَسْتَطيلُ عَلى الجَواري بِفَضْلٍ فـي الشَّطارةِ وَالغَرامِ

---

[1] المصدر السابق ، 352.

[2] أبو نواس ، الديوان ص484.

* الخشف: الظبي أول ما يولد.

4.3 الموضوعات الشعبية :

نقل شعراء العصر العباسيّ الأول هموم الناس ومعاناتهم ، وطبيعة حياتهم ، وقد فصّلوا القول في حالات الفقر التي عاشتها الطبقة الكادحة ، وأبرزوا البو ن الشاسع بين طبقة الأغنياء ، وطبقة الفقراء ،وجاءت أشعارهم انعكاساً للحالة الاجتماعية التي ارتبطت بالحالة الاقتصادية، ويلمح الدارس التمايز الطبقي الواضح؛ فالغنى المفرط يقابله الفقر المدقع .

وقد سلط الشعراء الضوء على حالة الفقراء والمحرومين ،فرسموا جوعهم وعُريهم ، فهذا أبو فرعون الساسي يعبّر عن تلك المعاناة بقوله : [1]

وَصِبيةٍ مِثْلِ صِغارِ الذَّرِ سُودِ الوُجوهِ كَسوادِ القِدْرِ
جاءَ الشِّتاءُ وَهُمْ بِشَرِّ بِغَيرِ قُمْصٍ وَبِغَيرِ أُزْرِ
إذا بَكَوْا عَلَّلتُهم بِالفَجْرِ حتّى إذا لاحَ عَمودُ الفَجْرِ
وَلاحَتِ الشَّمْسُ فَرُحْتُ أَسَرِّي عَنْهُم وَحُلُّوا بِأُصولِ الجَدْرِ

إن حالة الصبية تبعث الأسى والحزن في النفس ، ،فهي صورة لازمت طبقة الفقراء ويؤكد تلك الصّورة أبو الشمقمق في وصفه حالة أولاده وقد أتى العيد ، ولا يوجد ما يفرحهم ويدخل البهجة إلى قلوبهم فيقول :[2]

وَقَدْ دَنا الفِطْرُ وَصِبيانُنا ليسوا بِذي تَمْرٍ وَلا أُرْزِ
وَذاكَ أنَّ الدَّهْرَ عاداهُم عَداوَةَ الشّاهين لِلْوَزِّ
كانَتْ لَهُمْ عَنْزٌ فَأَوْدَى بِها وأجْدَبوا مِنْ لَبَنِ العَنْزِ
وَلَوْ أطاقوا القَفْزَ ما فاتَهُم وكيفَ للجائِعِ بِالقَفْزِ

تشير الأبيات السابقة بكل جلاء إلى حياة البؤس والحرمان فبيت الشّاعر جياع أهله ، لا تمر فيه ولا خبز، وهي أدني مقومات الحياة التي تقيم أود الناس، ويرسم

---

[1] ابن الجراح (أبو عبدالله محمد بن داوود 296) الورقة ، تحقيق :عبد الوهاب عزام ،دار المعارف ، مصر، ص 57.

[2] غرونباوم ، شعراء عباسيون ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1959 ،ص 140.

الشّاعر لوحته البائسة رسما (كاريكاتيريا) مضحكاً ساخراً يظهر عداوة الناس له ولأبناء طبقته ، يضاف إليها عداوة الدهر .

فالعنزة التي تمدهم بالحياة قد ماتت ،فلم يعد فيهم جهد من شدة الجوع ، إن أبا الشمقمق مصور بارع بكلماته الساخرة ، فهو شاعر الفقر بلا منازع .

ويلجا أبو الشمقمق إلى الأسلوب التهكمي الساخر لوصف حالة فقرة وخلو بيته من الطعام ، فيقول : (1)

فَــأرَى الفَــأرَ قَــد تَجَنَّــبْنَ بَيْتِــي   عائــذاتٍ مِنْــهُ بِــدارِ الإمــارَهْ
وَدَعــا بالرَّحيــلِ ذِبّــانُ بيْتِــي   بَــين مقــصوصةٍ إلــى طيــارهْ
وأقامَ الــسِّنَّوْرُ فــي البيْــتِ حَــوْلاً   ما يرى فــي جوانــبِ البَيْــتِ فــارَهْ
يَــنْفُضُ الــرّأسَ مِــنْ شِــدَّةِ الجُــو   عِ وعــيشٍ فيــه أذًى ومَــرارهْ

إنّ الأبيات السابقة بما فيها من كنايات ، تكفي للتعبير عن رسم الحياة الفقيرة في بيت الشّاعر .

أمّا الحكم بن عبدل فقد سبق الشمقمق إلى رسم البيت المقفر من الطعام والشّراب ، حتى القدور التي عشعشت فيها العناكب. ويستخدم الأسلوب ذاته من حيث الصور المضحكة والساخرة للأوضاع ، فيقول : (2)

فَــرَّ منْــهُ مُولِيــاً فَــأرُ بَيْتِــي   ولَقَــد كــانَ ســاكِناً مــا يُــرِيمْ
قُلْتُ هــذا صَــوْمُ النَّــصارى فَخَلُّــوا   لا تَليحــو شُــيوخَكُم فــي الــسَّمومْ
ضَــحِكَ الفَــأرُ ثُــمَّ قُلْــنَ جَميعــاً   أهُــوَ الحَــقُّ كُــلَّ يــومٍ تــصومْ
حَمَلُــوا زادَهُــم علــى خُنْفُــساتٍ   وَقُــرادٍ مُخَــيّسٍ مَزْمــومْ

---

(1) غرو نباوم ، شعراء عباسيون ، ص138

(2) الأصفهاني ، الأغاني ، 4 / 267

إن قلة الفئران في البيت تحمل دلالة الفقر إذ لا يجد الفأر ما يأكله ، وقد كرر الشعراء في العصر العباسيّ الأول هذه المشاهد ليظهروا صور الفقر التي لازمت الطبقة الفقيرة

حقًا إنها صور ساخرة ، تثير المتلقي ، وتحفزه للتفكير في هذه الحالة التي وصلت إليها بعض الطبقات في المجتمع العباسيّ؛ رغم الثراء الفاحش ، وكثرة الأموال التي تنصبّ في خزائن الدولة ،

وفي قصيدة أخرى يكرر فيها المشاهد نفسها بطريقة هزلية مضحكة :[1]

لـــي بُيَيْـــتٌ مـــن النَّـــضارةِ قَفْـــرٌ	لـــيس فيـــهِ إلا النَـــوَى والنِّخَالـــهْ
فارَقَتْهُ الجُـرْذانُ مـن قِلَّـةِ الخــ	ـيْـرِ وَطـارَ الـذُّبابُ نَحْـوَ زُبالَــهْ
وأقـــامَ الـــسِّنَّوْرُ فيـــهِ بِـــشَرٍّ	يَـــسْأَلُ اللهَ ذا العُـــلا والجَلالَـــهْ
أنْ يَـرى فـأرةً فلَـمْ يَـرَ شَـيْئاً	ناكِـساً رأسَـهُ لطُـولِ المَلالَـهْ
ثُـمَّ ولَّـى كأنَّـهُ شَـيْخُ سُـوءٍ	أخْرَجُـوهُ مِـنْ مَحْـبَسٍ بِكَفالَـهْ

أبدع أبو الشمقمق في رسم صورة بيته المقفر ، الذي لا يوجد فيه شيء سوى النوى والنخالة ، ومن اللافت للانتباه تكرار حروف(الفاء والقاف والراء)التي تشكل كلمة الفقر وهذا من أسرار تكرار الحروف .

إن الموسيقى المنبعثة من تكرار هذه الحروف لم تكن زينةً أو زخرفةً، وإنما هي جزء من عملية الإبداع الشعري ؛بما تقوم به من دلالات تعبيرية تتعالق مع الدلالة اللفظية .

(وأبو الشمقمق في أشعاره إنما يصور فقر الطبقة العامة في بغداد وما كانت تحتمله من أثقال البؤس لتملأ الطبقة المترفة بطونها ، بينما تعيش هي في مسغبة وفقر مدقع ويمزج تصويره بالفكاهة كأنما يريد أن ينفّس عن أبناء الشعب بعض ما هم فيه من عناء شاق) .[2]

---

(1) غرونباوم ، شعراء عباسيون ، ص 149

(2) شوقي ضيف ، الشعر وطوابعه الشعبية ، دار المعارف ، القاهرة ، ص90

وأرى أنّ أبا الشمقمق ليس من الطبقة المترفة حتى يعمل على تسلية الشعب وتلهيته عما يدور حوله من ويلات ،بل جاءت أشعاره من رحم المعاناة .

لم يكتف الشعراء برسم صور حياتهم البائسة ،بل تجاوزوا ذلك إلى الشعب ومعاناته ، فجاءت بعض أشعارهم انعكاسا لواقع مجتمعهم الذي يعيشون فيه .

ويصور لنا ذلك عبد الصمد بن المعذّل حال جاره الفقير:[1]

يَتَمَشّى في ثوبِ عَصْبٍ مـن العُـرْ ... يِ علـى عَظْـمِ سـاقِهِ مَـسْدُولِ
دَبَّ في رأسـه خُمـارٌ مـن الجُـو ... عِ سُرَى خَمْـرَةِ الرَّحيـق الـشَّمولِ
فَبَكَى شَـجْوَهَ وحـنَّ إلـي الخُـبْـ ... ـزِ ونَـادى بزَفْـرَةٍ وعَويـلِ
مَـن لِقَلْـبٍ مُتَـيَّمٍ بِـرَغِيفَيْنِ ... ونفْـسٍ تاقَـتْ إلـى طِفْـشيلِ
ليس تَـسْمو إلـى الـوَلائمِ نَفْـسِي ... جَلّ قَـدرُ الأغْـراسِ عـنْ تـأميلي

إن الخمر في العصر العباسيّ خمران ، خمر مسكرة ، وخمر تخامر بطون الجياع ، والحنين عند هذه الطبقة ليس لذكر الديار والمحبوبة بل للخبز تصيب أحدهم لوعة حين يُذكر الرغيف ، إنه تعبير صادق عن مدى المعاناة من الجوع والفقر والحرمان في مجتمع يأكل الأغنياء فيه بأطباق من ذهب وفضة .والفقراء بيوتهم خالية من الفئران.

- أمّا الحمدوني الشّاعر الذي كان يعمل ورّاقا، ولازمه الفقر أكثر أيام حياته وكان شديد الإحساس بالمفارقات الصارخة التي وُجدت في المجتمع العباسيّ وله قصائد تناول منها (طيلسان ابن حرب) يصف تمزقه، فيقول :[2]

يا طَيْلسانَ ابنِ حَرْبٍ قد هَمَمْتُ بـأن ... تُودي بجِسْمي كَما أوْدى بكَ الـزَّمَنُ
ما فيكَ من مَلْـبَسٍ يُغْنـي ولا ثَمَـن ... قد أوْهَنَتْ حِيلَتِـي أرْكانُـكَ الـوُهُنُ
فلوْ تَرانـي لَـدى الرَّقّـاءِ مُرْتَبِطـاً ... كـأنّني فـي يَديـهِ الـدَّهْر مُـرْتَهَنُ

---

(1) الأصفهاني ، الأغاني ، 226/13

(2) الحصري القيرواني (أبو إسحاق إبراهيم بن علي ت 453) زهر الآداب وثمر الألباب ت- علي البجاوى ، مطبعة ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، 1953 ص550 (طفشيل : نوع من الحلوى)

أَقُولُ حِينَ رآني النّاسُ أَلْزَمُهُ كأنّما لي في حانوتِهِ وَطَنُ

ويكرر حديثه عن طيلسان ابن حرب بقوله :[1]

قُلْ لابْنِ حَرْبٍ طَيْلَسا نُكَ قَوْمُ نُوحٍ مِنْهُ أَحْدَثْ
أَفْنَى القُرونَ وَلَمْ يَزَلْ عَمَّنْ مَضى مِنْ قَبْلُ يُورَثْ
وإذا العُيونُ لَحَظْنَهُ وَكَأَنّهُ بِاللّحْظِ يُحْرَثْ
يُودِي إذا لَمْ أَرْفُهُ فَإِذا رَفَوْتُهُ فَلَيْسَ يَلْبَثْ

وقد أشغله وصف طيلسان ابن حرب كثيرا ، وأخذ حيّزا كبيرا من شعره ، ومنه قوله : [2]

يابن حربٍ إنّي أرى في زوايا بيْتِنا مثْلَ ما كَسَوْتَ جماعهْ
طيلسانٌ رَفَوْتُهُ ورَفَوْتُ الرَّ فْوَ مِنْهُ حتّى رَفَوْتُ رِقاعَهْ

إنها مشاهد تدلل على ذكاء الشّاعر، فهو يتخير لها الألفاظ المضحكة ، المثيرة ثم ينتقل إلى وصف شاة هزيلة ، ويصور هزالها بقوله : [3]

لِسَعيدٍ شُوَيْهَةٌ سَلَّها الضُرُّ والعَجَفْ
قَدْ تَغَنَّتْ وأبْصَرَتْ رجُلاً حامِلاً عَلَفْ
بِأبي مَنْ كانَ بكفِّهِ بُرْءُ ما بي مِنَ الدَّنَفْ
فأتاها مُطمِّعاً وأتَتْهُ لتَعْتَلِفْ
فتَوَلّى فأقْبَلَتْ تتَغَنّى مَعَ الأَسَفْ
لَيْتَهُ لَمْ يكُنْ وَقَفْ عَذَّبَ القَلْبَ وانْصَرَفْ

---

[1] الحصري القيرواني ، زهر الآداب، وثمر الألباب 551.

[2] المصدر السابق ، ص 546.

[3] حسين عطوان، شعراء الشعب ، 43 .

يظهر من خلال القصائد و المقطوعات التى نظمها ابن حمدون مدى البؤس الذي عاشته الطبقة الفقيرة ،كما تظهر لنا أشعار ابن حمدون مدى براعته في الوصف (انه كان وصّافاً بارعاً متصرفاً في الوصف، مجيداً له، ميالاً إلى استخدامه سلاحاً للهجاء والاستهزاء)[1] . ويكرر حديثة عن شاة سعيد الهزيلة فيقول : [2]

شَـــاةُ سَـــعيدٍ فـــي أمْرِهـــا عِبَـــرٌ   لمّـــا أتَتْنـــا قَـــدْ مَـــسّها الـــضَرَرُ
وَهْـــيَ تُغَنّـــي مِـــنْ سُـــوءِ حالَتِهـــا   حَسْبِي بِمَـــا قَـــدْ لقَيـــتُ يـــا عُمَـــرُ

يشبه ثغاء الشاة بالغناء على سبيل السخرية كي يظهر بؤس الطبقة الفقيرة ويلفت أنظار المسؤولين لمعالجة هذه الظاهرة التي تضيق الخناق على الشعب.

(لقد أنتج الفقر فئات من الصعاليك ، هجروا مجتمعهم ثائرين على قوانينه ومختطين لأنفسهم منهجا في الحياة يغاير ما ارتضاه غيرهم ، حتى اشتهروا به وأزعجوا الناس، واقلقوا الهيئة الحاكمة آنذاك). [3]ومنهم ابن الطبيب (اسحق بن خلف الحنفي) الذي دفعه الفقر إلى الانضمام إلى الشطار ، فالعوز هو الذي جعله يركب أهوال اللّيل ، ويتجسم الأخطار ، فيصور لنا ذلك في القصيدة التي يصور حرصه على ابنة أخته التي تبنّاها بعد موت أمها، فيقول:[4]

لولا أميْمَةُ لَـمْ أجْـزَعْ مِـنَ العَـدَمِ   ولَمْ أجِبْ في اللّيالي حِنْـدَسَ الظُلَـمِ
وَزادَني رَغْبَةً في العـيشِ معْرِفَتـي   ذُلَّ اليَتيمَـــةِ يَجْفُوهـــا ذَوو الـــرَّحِمِ
أُحـــاذِرُ الفَقْـــرَ يومـــاً أنْ يُلِـــمَّ بهـــا   فَيَهْتِكُ السِّتْرَ عنْ لَحْمٍ علـى وَضَـمِ
تَهْوى حَياتي وأهْوَى مَوْتَهـا شَـفَقاً   والموتُ أكْـرَمُ نَـزّالٍ عَلـى الحُـرُمِ
أخْـشى فَظاظَـةَ عَـمٍّ أو جَفـاءَ أخٍ   وكنتُ أُبْقِي عَليها مِـنْ أذى الكَلِـمِ

---

(1) حسين عطوان الشعراء الصعاليك في العصر العباسيّ الأول ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ، الطبعة الثانية ، 1981 ،ص159.

(2) الحصري ، زهر الآداب ، ص549 .

(3) حسين عطوان الشعراء الصعاليك في العصر العباسيّ الأول، ص162.

(4) أبو تمّام ، الديوان، 282/1 .

فالضيق والإقلال هما اللذان جرّاه إلى الشُّطار جرّاً وأغرياه باحتراف الإغارة على الناس للحصول على القوت، وقد لجا شعراء الشعب في العصر العباسيّ الأول إلى هجاء البخلاء.

و يهجو أبو الشمقمق بخيلاً، ويصف بخله الشديد بصورة ساخرة، فيقول :[1]

شَـرابُكَ فـي الـسَّرابِ إذا عَطِـشْنا   وخُبْــزُكَ عنــدَ مُنْقَطِــعِ التُــرابِ
رَأَيْــتُ الخُبْــزَ عَــزَّ لــدَيْكَ حَتّــى   حَسِبْتَ الخُبْـزَ فـي جَـوِّ الـسَّحابِ

كما يهجو أوفى بن منصور بطريقة ساخرة كذلك فيقول : [2]

ما كُنْتُ أحْـسَبُ أن الخُبْـزَ فاكِهَـةٌ   حتى نزلت على أوفى بــن منــصورِ
يَبسُ اليَدَيْنِ فمــا يَـسْطيعُ بَـسْطَهُما   كَــأنّ كَفَيْـــهِ شُـــدّا بالمَـــساميرِ

-ويهجو أبو الشمقمق سعيد بن سلم الباهلي هجاء ساخرا بقوله :[3]

فارتَحَلْنــا إلــى سـعيدِ بــنِ سـلْمِ   فــإذا ضــافه الجــوع يرمــي
وإذا خُبْــــزُهُ عليــــهِ سَيَكْفيــــــ   كَهُمُ الإلــهُ مــا بَـدا ضَـوْءُ نَجْـمِ
واذا خــــاتَمُ النَّبــــيِّ سُــــليما   نِ بـــنِ داوودَ قَــدْ عَـــلاهُ بخَـــتْمِ

أخيرا يتضح لنا أن التناقض الطبقي ، وما يرافقه من اختلال في توزيع المكاسب والثروات هو الذي أدى إلى انتشار الفقر في المجتمع العباسيّ ، رغم التقدم الحضاري الذي أنجزته تلك الدولة . وجاء الشعراء الشعبيون يعبرون عن مدى ما لحق بالمجتمع من فقر وحرمان ، مصورين أحوالهم ، وانعكست الأوضاع المزرية في أشعارهم الساخرة لعل الحكام ينصتون لها ويعملون على حلّها ، ولكن صوت الغنى يطغى على صوت الفقر والحرمان .

---

[1] غرونباوم ، شعراء عباسيون ' ص131
[2] المصدر السابق ، ص 136.
[3] المصدر السابق ، ص 150 .

الفصل الرابع

بواعث التكرار

1.4 البواعث النفسية :

تشتمل خصائص الأسلوب على أبعاد نفسية يمكن من خلالها الولوج إلى وجدان الشاعر والكشف عن مكنونات نفسه ، وإبراز مشاعره وأحاسيسه.

فالتكرار يعد مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر كما أسلفنا في الفصل الأول وهذا ما يوقظ المتلقي، ويجعله يبحث عن مكنونات الشاعر من خلال أشعاره .

ويعد الباعث النفسي من أهم العوامل المسببة للتكرار(ويمتاز من غيره بأنه الأكثر ظهوراً بينها لما يمثله من إعادة لما وقع في القلب واستقر في النفس فانشغلت به عمن سواه) .[1]

(وللتكرار مدلول نفسي سيكولوجي يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية ، والدوافع الحقيقية التى يخفيها عن الآخرين ، أو التي لا يشاء أن يفصح عنها ، فيهدينا إليها التكرار ، وتحليل ذلك أن النفس تعبّر عن حاجاتها أو ما يصيبها من اختلال بالتوازن الداخلي بطريقة غير واعية لا إرادية وقد تفرغ هذه المشاعر المكبوتة).[2]

وقبل أن ندلف إلى التفسير لا بدّ من ذكر بواعث التكرار وأغراضه التي أشار إليها ابن رشيق في (عمدته) وهي : التوكيد ، والتلذذ بذكر اسم المحبوبة ، وإظهار التفجّع والتحسّر، والتشويق والاستعذاب والازدراء والتهكّم ، والوعيد والتهديد، والتذكّر، وزيادة الاستبعاد والتفخيم ، والتعظيم ، والاستغاثة ، والتقرير والتوبيخ ، والشهرة وشدّة التوضيح بالمهجو، والتنويه بالمكرر والإشادة بذكره ، والمبالغة في الشيء).[3]

---

[1] فهد عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 . 2004 ، ص33

[2] عمران طراد الكبيسي ، لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص182

[3] ابن رشيق القيرواني ، العمدة ،2/75-77 .وانظر محمود السيد شيخون ، أسرار التكرار في لغة القرآن ،ص13

وفي هذا الفصل ستقف الدراسة عند بواعث التكرار؛ بحثًا عن الدلالات والمقاصد التي يوحي بها التكرار من خلال استنطاق الأبيات ،والوقوف على إشاراتها الإيحائية ،واجتهدت في توزيع البواعث على خمسة عنوانات رئيسة هي :البواعث النفسية ويندرج تحتها: التلذذ باسم المحبوبة ، وإظهار التفجّع والتحسّر، والتشويق والاستعذاب والتنويه بالمكرر والإشادة بذكره.

والبواعث الإيقاعية (الإيحائية) والتي تعتمد أساساً على ما تتركه موسيقى الحرف والكلمة في السياق الشِّعريّ من أثرٍ نفسيّ يرتبط بالموضوع ،وفي مقدمتها القافية وما يتعلق بها من تصريع وترصيع، وردّ العَجُز على الصدر، وتشابه الأطراف.

والغرض الثالث حصرتُه في البواعث الجمالية التوكيديّة التي تتعلق بهندسة القصيدة من جهة؛ وتوكيد الفكرة من جهةٍ أخرى.

أمّا الباعث الرابع فقد حصرته فيما يتعلق برؤية الشعراء تجاه بعض القضايا التي طالما أشغلت عقولهم، كقضية المصير (الموت) والظلم والفقر والكرم والشجاعة وقد استهوتني فكرة الطقوس الشعرية خاصة في مجالَيّ الرّثاء والنسيب غير أن الأشعار في العصر العباسي الأول لم تسعفني كثيراً ، وأعتقد أن قلة الأشعار في هذا الموضوع تعود إلى التطور الكبير الذي أثّر في شعراء العصر ،لكنني أوردت بعض الأشعار التي أرى أنها تدعم الفكرة والتي قد تكون في لاحق الأيام موضوع دراسة تبين علاقة الشعر الرثائي بالسحر وطقوسه ؛لأن الشعر نفثة من السحر .

وقد جاء التركيز في هذا الفصل منصباً على تفسير ظاهرة التكرار والتوازي من خلال الأمثلة الشعرية المعبّرة ،وقد حرصت على تجنّب تكرار الأمثلة دفعاً للملل الذي قد يلحق بالقارىء باستثناء شواهد قليلة تمّ تفسيرها بطريقة تخدم موضوع الفصل،وبدأتُ في البواعث النفسية لما لها من أهمية ؛ لأنها من أقوى البواعث في بناء العملية الفنية وأكثرها دفعا لعملية الإبداع الشِّعريّ ،ومنها:

1.1.4 التلذذ بذكر اسم المحبوبة :

أبدع الشعراء في العصر العباسي الأول في تصوير معاناتهم النفسية التي تُظهر الأحاسيس المتأججة تجاه محبوباتهم، فراح الشعراء يكرّرون أسماءهن ؛ لأنهم وجدوا في ذلك لذةً تعوّضهم عما فقدوه من متعة اللقاء ،فجاء تكرار الأسماء في

بعض القصائد على شكل منظومةٍ متوازيةٍ تبعث الارتياح النفسي لدى الشاعر والمتلقي،ولاحظتُ أنّ شعراء الغزل في العصر العباسي الأول قد أكثروا من تكرار أسماء المحبوبات في أشعارهم، ومما يدلل على ذلك قول العبّاس بن الأحنف : [1]

ألا إنّ فَوْزاً أفْسَدَتْني علــى أهلــي وقد كنتُ في فَوزٍ عن الناسِ في شُغْلِ
ألا ذَهبَتْ فوزٌ بِعقْــلِ أبــي الفَـضْلِ وَما خِلْتُ إنساناً يَعيــشُ بِــلا عَقْـلِ
إلــى اللهِ أشْــكو أنّ فــوزاً بَخيلَــةٌ تُعَــذِّبُني بالوَعْــدِ مِنْهــا وَبِالمَطْــلِ
فَيا رَبِّ لا تُشْمِتْ بنــا حاسِــداً لَنــا يُراقِبُنا مِــنْ أهْــلِ فَــوزٍ وَلا أهْلِــي
وَإنّــي لأرْعــى حَــقَّ فَــوزٍ وَأتَّقِــي عَليها عُيونَ الكاشِــحين ذَوي الخَتْــلِ

يلح الشاعر على تكرار اسم فوز ، مظهرا إحساسه بالعذاب النفسي الذي ألحقته به فوز التي شغفه حبها، وأمام هذا العناء تبرز جمالية التكرار لاسم فوز .

(إنّ تكرار الشاعر لاسمٍ معينٍ في قصائده ، سواء أكان هذا الاسم علماً على شخص ، أم علماً على مكان ، إنّما يعكس طبيعة علاقته به ، فهو تكرار لا يجرى كيفما اتفق ، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه).[2]

فالعباس ما ينفك يتحدث عن حالة الحرمان الدائم التى تفرضها عليه فوز ورغم ذلك نجده يكرر اسمها لأن تكراره يثير في نفسه الشجن والحزن .

فالشاعر العاشق يشعر بمتعة خاصة في تكرار اسم المحبوبة إذ يسيطر اسم المحبوبة على فكره وشعوره ، ونقف عند أبيات بشار التي يكرر فيها اسم محبوبته (بانة) فيقول : [3]

يــا بــانَ ضَــاقَ المَــذْهَبُ وَطَريــدُ أهْلِــكِ أجْنَــبُ
يــابــانَ كَــدَّرْتِ النّعيــــ ـمَ فَــلا ألَــذُّ وَألْعَــبُ
يــابــانَ لِــي نَفْــسٌ عَلَــيْـ ـكِ إذا ذُكِــرْتِ تَــصَبّبُ

---

(1) العباس بن الأحنف ،الديوان ، ص 211

(2) شفيع السيد ، أسلوب التكرير بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء ، ص14

(3) بشار بن برد ، الديوان ، 357/1- 360

واللهِ ربِّ مُحَمَّـــــــــــــدِ	إنـــــي بباتَـــــة مُعْجَـــــبُ
يـــابـــانَ بعـــضُ اللاطِفـــ	اتِ مِـــنَ الحَواسِـــدِ أكْـــذَبُ
يـــابـــانَ إنـــي بالرِّضَـــى	أبْلَـــى إليـــكِ وَأنْـــصَبُ
أنـــتِ الأميـــرةُ فـــي الهَـــوى	وأنـــا المـــسيءُ المُـــذْنِبُ

افتتح بشار أبياته بالنداء المقترن باسم المحبوبة (بانة) وهذا النداء يضفي تناوبا نغميا متجانسا يظهر شغفه بمحبوبته ، ويستعذب تكرار اسمها ليجد أُنْساً في ذلك ومما يبرز هذه الحالة النفسية ؛ استخدامه الترخيم على لغة من ينتظر ، فهو يتطلع بشوقٍ عارمٍ إلى لقياها ، ولا ننسى أن التوازي لعب دوراً في تشكيل هندسة القصيدة من خلال تكرار النداء واسم المحبوبة إذ أدى التكرار إلى خلق ظلال وإيحاءات جديدة تتشكل في تتابع وتناسق.

ويهدف هذا الباعث من بواعث التكرار إلى تثبيت الأحاسيس والمشاعر وتجسيدها، وبالتالي تظهر قيمة التكرار لتشكل مرتكزاً عند الشاعر لتوليد المعاني وبؤرةً لتفجيرها لحظة المعاناة ، فيتسارع النغم وينتشي بهذا التكرار المتلاحق ليوقظ ذهن المتلقي ، وينبهه لما سيأتي ، فالأبيات مشحونة بطاقة دلالية تعبر عن حالة الصراع الذي يهز كيانه من جرّاء صدّ المحبوبة .

إنّ تكرار الشعراء الغزليين لأسماء محبوباتهم يدلل على الحرمان الذي يعيشه أولئك الشعراء ،فحين يعز اللقاء ينقلب الحرمان ناراً متأججةً تلتهب في صدور العاشقين، فيبحث الشاعر عن ملاذ ولا يجد سوى اسم المحبوبة يردده ؛ ليعوض عن حرمانه ، وهذا ما أكّده ابن رهيمة الذي عاش حبًّا قصره على زينب ويبدو أنّه من طرَفٍ واحدٍ ؛ لكنه يزخر بالعاطفة الصادقة ، يقول :[1]

يـــا زينـــبُ الحَـــسناءُ يـــا زيْنَـــبُ	يـــا أكْـــرَمَ النَّـــاسِ إذا تُنْـــسَبُ
تَقيـــكِ نفْـــسي حادثـــاتِ الـــرَّدَى	وَالأمُّ تَفْـــديكِ مَعـــاً وَالأبُ

---

[1] الأصفهاني ، الأغاني ، 4 /401

يكرر اسمها متلذذاً بندائها وقد جعل حسنها يتوسط صدر البيت الأول يطوقه اسمها المكرر بطريقة هندسية موحية، فحبها متغلغل في سويداء القلب .

(وقد يلجأ الشاعر أحيانا لكلمة يعمد إلى تكرارها ؛ يتخذ منها معبرا إلى الماضي أو إلى الحاضر الذي يعيشه ويعاني منه، فيفزع إلى عالم الذكريات ليغترف منه فيحقق التكرار عندئذ تراكم الصور ، وتتابع التداعي وتكثيف المشاهد).[1]

يكرر بشار اسم محبوبته (خشاب) متلذذاً به، ويبثها شكواه من الوجد الذي أشرفه على الهلاك ، فيقول: [2]

خُشَّابُ هَـلْ لمُحِـبٍّ عنْـدكُم فَـرَجُ ... أوْ لا فـإنّي بحَبْـلِ المَـوْتِ مُعْـتَلِجُ

خُشَّابُ جُـودي جِهـاراً أو مُـسارَقَةً ... فقدْ بُليـتُ وَمَـرّتْ بـالمُنى حِجَـجُ

حتّى متى أنتِ يـا **خُـشّابُ** جالـسةٌ ... لا تَخْـرُجينَ لنـا يومـاً ولا تَلِـجُ

ويأتي تكرار كلمة الحب مرتبطا بأسماء المحبوبات للعلاقة الارتباطية بينهما،يقول مسلم بن الوليد في تكرار كلمة (الحبّ)، فيقول : [3]

وَيْـحَ **المُحبّـينَ** كَيْـفَ أرْحَمُهُـمْ ... لقـد شـقوا فـي طلابهـم وعنـوا

صَـبَرْتُ **للْحُـبِّ** إذْ بُلِيْـتُ بِـهِ ... وَمـاتَ مِنّـي الـسِّرارُ والعَلَـنُ

أوْهَنَنـي **حُـبُّ مَـنْ** شُـغِفْتُ بِـهِ ... حتّـى بَرانِـي وَشَـفَّنِي الـوَهَنُ

عَـذَّبَنِي **حُـبُّ** طَفْلَـةٍ عَرَضَـتْ ... فيهـا وَفِـي **حُبِّهـا** لـيَ الفِـتَنُ

خَلَعْتُ فـي **الحـبّ** ماجِنـاً رَسَـنِي ... كَـذاكَ فـي **الحـبّ** يُخْلَـعُ الرَّسَـنُ

وَقائِـلٍ لَـسْتَ **بالمُحِـبِّ** وَلَـوْ ... كُنْـتَ **مُحِبّـاً** هَزَلْـتَ مُـذْ زَمَـنُ

فَقُلْـتُ رُوحـي مُكـاتِمٌ جَـسَدي ... **حُبِّـيَ وَالحُـبُّ** فيـهِ مُخْتَـزِنُ

لَـوْ وَزَنَ العاشِـقونَ **حُـبَّهُمُ** ... لَكـانَ **حُبِّـي بِحُـبِّهِم** يَـزِنُ

---

(1) حسين عيد ، ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل ، مجلة إبداع ، عدد 6 ، 1985 ،ص34

(2) بشار بن برد ، الديوان ، 2/ 75. (تلج :هي رواية الشارح ، وقد تأتي نلج)

(3) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص173– 174

كرر الشاعر كلمة (الحبّ) ومشتقاتها في الأبيات السابقة (14 مرة) ليؤكد حبه الذي حاول إقناع المتلقي بأنه صادق فيه ، وقد دفعه استعذابه لكلمة الحبّ لتكرارها كي تبقى في الخاطر والوجدان .

إنّ التوازي الذي شكله التكرار بصورة مستمرة في الأبيات عبّر عن صراع الذات من أجل توكيد هذا الحبّ الذي ألمّ بالشاعر وجعله يعيش مرارة الحرمان وقسوة المحبوبة ، فهو منذ البيت الأول يبرز معاناة المحبين أمثاله ، بقوله:(ويح المحبين) فهو دعاء وتفجع قصد من خلاله إبراز عذابهم النفسي .

هكذا عكس إيقاع التوازي من خلال تكرار كلمة الحبّ الجوّ النفسيّ للشاعر في الأبيات بما يشيعه من شقاءٍ وحرمانٍ(فالشاعر يخلق من تكرار هذه الكلمة ومشتقاتها جوًّا موسيقيًّا قوامه الحبّ ونغماته الحبّ وهمساته الحبّ للتأثير والإقناع) .[1]

وتتخذ علية بنت المهدي أخت الرشيد من العبارة المكررة(ألا يا نفسُ) مرتكزاً لتأتي في كل مرة بمعنًى يؤكد تحسّرها ،وحين تكرر كلمة (ذوقي)على امتداد الشطر الثاني ؛ يصبح التكرار وسيلة لإثراء الموقف الحزين الذي أرادت به شحذ المشاعر الحزينة إلى حدّ الامتلاء ،تقول :[2]

ألا يــــا نفـــسُ ويْحَــكِ لا تَتُــوقي إلـــى مَــنْ لــيسَ بــالبرِّ الرّفيــق
ألا يــــا نفــسُ أنتِ جَنَيْــتِ هــذا فَــذُوقي ثُــمّ ذُوقــي ثُــمّ ذُوقــي

إن تكرار كلمة (ذوقي) بهذا العطف المتتالي يوحي بالتحسر ، ويشحن النفس بالمشاعر الحزينة .

2.1.4 التنويه بذكر المكرّر والإشادة به:

لقد حرص الشعراء على تصوير مشاعرهم تجاه بعض الأشخاص ممن هم في سدة الحكم ، أو ممن ذاع صيتهم في الكرم والشجاعة وحسن الخلق ،فتكررت أسماؤهم في قصائد الشعراء ؛ بطريقة توحي بصدق المشاعر تجاههم ، فجاء

(1) ماجد الجعافره ، ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد ، ص10
(2) علية بنت المهدي ، الديوان ، تحقيق سعدي ضناوي ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، 1997 ، ص43

التكرار تعبيراً صادقاً عن حبّهم والإعجاب بهم ، وتنويها بذكرهم الطيب. ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول بشار في مدح رَوْح بن حاتم :(1)

أيــنَ رَوْحُ عَنّــي فَــإنّ لِــرَوْحٍ نفَحــاتٍ يَغْنــى بِهــا المُنْتــابُ
قُــلْ لِــرَوْحِ بــنِ قُبَــيْصِ الـــ مَجْــدِ فِينــا وَفــيكُمُ إعْجــابُ
إنّ رَوحَ بــنَ حــاتِمٍ وَرَدَ البَحْــرَ فَأضْــحَى يَنْتابُــهُ الطُّــلابُ
يا بنَ رَوْحٍ اشْبَهْتَ رَوْحاً ومَنْ يُـشْـ ـبِــهْ أبــاهُ تُــتَمَم لَــهُ الأنْــسابُ

يشدو الشاعر باسم(روح) ، ليرفع من ذكره ، ويفخّمه لدى المتلقي ، ويملأ باسمه آذانهم، هكذا يلجأ الشاعر إلى التكرار؛ ليوظفه فنياً في النص الشّعريّ لدوافع نفسية وأخرى فنية . فالدوافع النفسية ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء ، فالشاعر يلحّ عن طريق التكرار على معنًى شعوري يظهر جليّاً داخل السياق . أمّا المتلقي فإنه يتفاعل مع البعد النفسي ويتأثر بحالة الشاعر النفسية متلهفًا إلى ما يوحيه التكرار من دلالات تشبع توقعه .

وحتى تتضح الصورة نتوقف عند أبيات لمسلم بن الوليد يتفجّع فيها على (حمّاد بن يسار) يقول فيها :(2)

يا عينُ جُودي بِـدَمْعٍ مِنْـكِ مِـدْرارِ لا تُعذِري في البُكـا لا حِـينَ إعْـذارِ
أبْكانِيَ الدَّهْرُ ممّـا كـانَ أضْـحكَنِي والـدَّهرُ يَخْلِـطُ إحْـلاءً بِـإمْرارِ
إقْـرَا الـسّلامَ علـى قَبْـرٍ تَـضَمّنَهُ مـاذا تَـضَمّنَ مِـنْ جُـودٍ وَأيْـسارِ
حُلوُ الشّمائلِ مـأمورُ الغَوائِـلِ مَـأْ مولُ النّوافِـلِ مَحْـضٌ زَنْـدُهُ وارِي
دَفّــاعُ مُعْـضِلَةٍ حَمّــالُ مُثْقِلَــةٍ دَرّاكُ وِتْــرٍ ودَفّــاعٌ لأوْتــارِ
يا حَسْرَتا يـا أخـي مَـنْ ذا أؤَمّلُـهُ للدَّهْرِ بعْدكَ فـي عُـسْرِي وَإيثـارِي
أمْ مَنْ لنـا إنْ مُلِمّـاتٌ بِنـا نَزَلَـتْ أمْ مَنْ لِحاجـةِ ذي القُرْبَـى ولِلجـارِ

(1) بشار بن برد ، الديوان ، 2 / 337 – 338

(2) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص228 .

يستثير موت (ابن يسار) أحاسيس الشاعر، ففي البيت الأول يظهر تفجعه عليه مطالبا عينيه بالبكاء ، ويكثر النداء في موطن إعلان الفجيعة والتوجّد عليه (ففي تكراره للنداء يظهر كمية الحزن المندلعة ناره بين جوانحه على فقده)[1] .

وفي الرثاء يساعد التكرار في الإعلاء من شان الميت، وفي إبراز أهمية تعظيم الفاجعة ، وتضخيم أثرها في النفس ، وبتعظيم الميت تقليل من شان أعدائه ، فالموت هو الذي هز أركان هذا البناء العظيم، بل إن التوازي الذي لجأ إليه الشاعر في الأبيات يقوم على فاعلية أسلوب التقابل الذي يحمل في طياته رؤية الشاعر الحزينة تجاه الدهر الذي أبكاه في لحظة غادرة ، بعد أن أضحكه أياماً كثيرة عاشها مع صديقه حماد بن يسار ، إنها رؤية نفسية وجدانية باعثها الحزن العميق الذي جعل الشاعر يبدع في التعبير عن رؤياه ، وفي الوقت نفسه أثارت وعي المتلقي ، وحرّكت إدراكه ، وألهبت مشاعره .

لقد التزمت الأبيات بتكرار الصيغ التي أحدثت موسيقا داخلية شكلها التقسيم الذي ورد على وزن (فعائل ومفعول) . وكذلك صيغ المبالغة التي عبّرت عن لوعته وعميق حزنه، فجاء الإيقاع الشِّعريّ فيها متميزا بوقعه الذي يتفق من حيث التقسيم والصيغ والمعاني مع النغمة الإيقاعية الحزينة أو الحروف التي تشكلت منها الكلمات وكثر ترددها في الأبيات فحرف السين بطبيعته المهموسة شكل حزن النفس العميق واستطاع حرف الراء بحركته الاهتزازية أن يوحي بحزن الشاعر المتكرر .

لقد أشاع حرف الميم حالةً حزينةً خيّمت على أبيات القصيدة ،وبالتالي نستطيع القول :إن الشاعر قد انسجم في التوفيق بين المعاني والكلمات والصيغ والحروف فجاءت صيغ المبالغة ، والأوزان الصرفية الأخرى التي شكلت توازيا يتناسب مع غرض الأبيات ؛لتعبر عن عمق المأساة التي عاشها الشاعر بعد موت صديقه.

إن الإيحاء النفسي الذي تثيره الكلمات والحروف ، كان مرآة التوازي الصوتي والصيغي ، الذي فجّر براكين الحزن في قلب الشاعر حتى استحالت حياته لحناً حزيناً لا ينقطع ،فالمتلقي لهذه الأبيات الحزينة لا يجد فرصة للابتعاد عن العواطف

---

[1] محمود السيد شيخون ، أسرار التكرار في لغة القران ، ص12

المتأججة ، بل تجعله يتواصل مع القصيدة في طقس رثائي ،استطاع البحر البسيط أن يترك للشاعر حرية الاختيار لتلك الصيغ التي تناسب موسيقاه الحزينة . ولعل إنعام النظر في الأبيات الثلاثة الأخيرة بما فيها من نداء واستفهام وتحسّر يعكس الجو النفسي في القصيدة بما يشيعه من حزن وأسّى ، ويعبر التوازي التركيبي عن صراع الشاعر مع الدهر الذي سلبه الفرحة بموت صديقه إذ بعث أسلوب التضاد وتكرار الصيغ والأدوات والحروف ، واكتناز دلالاتها بالمعاني الموحية إيقاعاً حزيناً عكس حزن الشاعر.

(إن التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الشاعر) . [1]

ويتلذذ الحسين بن مطير بذكر الأماكن التي يرتبط بها ارتباطا نفسيا فيقول :[2]

أقولُ لصَحْبِي يومَ أشرقتُ واجِفاً ونَفْسي قدْ كادَ الهَوى يَستَطيرُها
ألا حبّذا دارُ السلامِ وحبّذا **أجارِعُ وَعْساءِ التُّقَيِّ** ومَدُورُها
ومِنْ مَرْقَبِ **الزّوراءِ** دارُ حَبيبةٍ إلينا مَحانِي مَتْنِها وظُهورُها
وَسَقياً لأعلى **الواديَيْنِ وللرّحا** إذا ما بَدَتْ يوماً لِعَيْنَيكَ نُورُها

يكرر الشاعر جملة (يا حبذا) مظهراً عذوبة النطق بأسماء الأماكن التي ترتبط بها النفس ، ويهفو لذكرها الفؤاد ،تسعفه القافية التي تنتهي بالقافية المطلقة المشبعة ومجيء الهاء مع ألف الإطلاق أراحه من شدة الوجد والمعاناة.

---

(1) نازك الملائكة ، دلالة التكرار في الشعر ، مجلة الآداب ، العدد العاشر ، السنة الخامسة ، 1957 ، ص111

(2) الحسين بن مطير الاسدي ، الديوان ، ص 55 . (الأجارع : الأرض التي فيها حزونة و غلظ (الوعساء : الرملة السهلة) (الرحا:قرية ببغداد)

إن لتكرار أسماء الممدوحين أهميةً خاصةً في إيجاد رابط وثيق بين الأبيات ؛(إذ إن المرء يحس الأبيات التي تتكرر فيها الأسماء على هذا النحو ، تُعين في تشكيل نقطة محورية تصب فيها العناصر التي تتشكل فيها الأبيات جميعا)[1]

وهذا ما يؤكده دِعْبِل الخزاعي في قصيدته التي يمدح فيها علياً كرم الله وجهه،يقول:[2]

عَلِــيٌّ أميــرُ المــؤمنينَ وَعِــزُّهُمْ   لِذا الناسُ خافوا مُهْلِكـاتِ العَواقِـبِ
عليٌّ هُوَ المَرْهــوبُ والذائِــدُ الــذي   يَذودُ عــن الإســلامِ كــلَّ مُناصِبِ
عليٌّ هُوَ الغَيثُ الرّبيــعُ مَــعَ الحَيـا   إذا نَزَلَتْ بالنّاسِ إحــدى المَـصائِبِ
علــيٌّ هُــوَ الهــادي لِكُـلِّ مُطَـرَّدٍ   شَديدٍ وَمَنْحوبٍ مِــنَ الــشَّرِّ هــارِبِ
عليٌّ هُوَ القاضــي الخَطيــبُ بِقولِـهِ   يَحْيى بما يَعيــا بِــهِ كُــلُّ خاطِـبِ
عليٌّ هُــوَ البَــدْرُ المُنيــرُ ضِــياؤُهُ   يُضيئُ سَــناهُ فــي ظَــلامِ الغياهِـبِ

خيّمت على الشاعر عاطفة الحبّ والإعجاب ، فراح صدى الانفعال يتكرر في مطلع كل بيت ، متخذا من اسم الممدوح مفتاحا لعاطفته المتأججة ، يدخل من خلاله في كل مرة إلى صفة من صفات علي كرم الله وجهه ، ولا ننسى ما للتوازي من جمال جعل هندسة الأبيات تتماهى مع معانيها الرائعة .

ويتشبث أبو نواس بتكرار كلمة (ملك) ليجعلها بؤرةً ينطلق منها لمدح الأمين مبرزا صفاته : يقول :[3]

إنَّ الــذي يَرْضــى الإلــهُ بِهَديِــهِ   مَلِــكٌ تَــرَدّى المُلْــكَ وَهْــوَ غُــلامُ
مَلِكٌ إذا اعْتَسَرَ الأُمــورَ مَــضَى بِــهِ   رَأيٌ يَفِــلُّ الــسّيفَ وَهْــوَ حُــسامُ
مَلِــكٌ إذا عَلِقَــتْ يَــداكَ بِحَبْلِــهِ   لا يَعْتَريــكَ البُــؤْسُ والإعْــدامُ

---

(1) موسى ربابعه ، قراءات أسلوبية ص29

(2) دعبل الخزاعي ، الديوان ، ص 54

(3) أبو نواس ، الديوان ، 368/2

مَلِــكٌ تَوَحَّـــدَ بالمكـــارِمِ وَالعُلـــى   فَـــرْدٌ فَقيـــدُ النِّـــدِّ فيـــهِ هُمـــامُ
مَلِــكٌ أغَــرُّ إذا شَـــرِبْتَ بِوَجْهِـــهِ   لَـــمْ يَعْـــدُكَ التَّبْجيـــلُ والإعْظـــامُ

يكرر أبو نواس كلمة (ملك)جاعلا منها منطلقا لصفات الخليفة التي ينفرد بها فتدور الصفات في فلكها ،ففي كل مرة ينعته بصفة يمتاز بها عمن سواه ،ويتلذذ بذكر هذه الكلمة التي تظهر هيبة الملك ، وتقدم صورته بأبهى حلة .

ونبقى مع مروان بن الأصغر في هذا التكرار الذي يفيض وجدا على نجد وساكنيها ، ففي البيتين تتكرر كلمة نجد (6)مرات بطريقة متوازية إذ لم يخل شطر من هذه الكلمة ،وقد ساهم التنويع في الجمل التي تسبقها في إظهار التلذذ بذكرها فهو يدعو لها بالسقيا مرةً و يسلم عليها، ومرةً يمدحها، ومرةً ينظر صوبها ، وفي النهاية يستبعدها ويظهر عليها توجّده ، يقول[1]:

سقَى اللهُ **نَجْداً** ، والسَّلامُ علَـــى **نَجْـدِ**   ويا حبذا **نجد** علـــى النـــأي والبعـــدِ
نَظَـــرْتُ إلـــى **نَجْــدٍ** وبَغْـــدادَ دُونَـــهُ   لَعَلّي أَرَى **نَجْداً** وَهَيْهـــاتَ مِـــنْ **نَجْــدِ**

كثّف الشاعر من ذكر نجد ليشي بالحضور النفسي لها في قلبه ،فهي سماؤه وأرضه،وحبّه وزاده.

3.1.4 التشويق والاستعذاب :

حين يتذكر الشاعر بعض الجوانب المضيئة في حياته يرتحل به الشوق إلى مراتع لهوه وريعان شبابه، فيتشوق إلى ذاك النعيم الذي كان يملأ حياته ، وينتشر في جنباتها الهناء والسرور ؛ فيلجأ إلى تلك الأجواء النفسية يستعذب ذكرها ويتشوق إليها ، كي تشعل أفراحه وتعيد له عبق الماضي.

---
[1] ابن معصوم ، أنوار الربيع ، 248/5

ويصور ذلك العباس بن الأحنف بقوله :[1]

قالَتْ وإنسانُ ماءِ العَيْنِ في لُجَجٍ   يكادُ يَنْطِقُ عَنْ كَرْبٍ وَوَسْواسِ
عَبّاسُ لَيْتَكَ سِرْبالي على جَسَدِي   أوْ لَيْتَني كُنْتُ سِرْبالاً لِعَبّاسِ
أوْ لَيْتَهُ كانَ لي رَاحاً وَكُنْتُ لَهُ   مِنْ ماءِ مُزْنٍ فَكُنّا الدَّهْرَ في كَاسِ
أوْ لَيْتَنا طائِرا إلْفٍ بِمَهْمَهَةٍ   نَخْلو جَميعاً وَلا نَأوي إلى النّاسِ

إنها أمنيات تعبّر عن حالة نفسية ملؤها اليأس من تحقيق الحلم الذي يراود الشاعر ، فهو يبحث عن عالم آخرَ خالٍ من المنغّصات والموانع ، يعيش فيه مع محبوبته، وكأن أمنياته ترمز في بعض جوانبها إلى الحرمان الذي يعاني منه .

إن تكرار (ليت) بصوره المختلفة كما وردت في الأبيات يدلل على توق العباس بن الأحنف لحياة يرسم الشاعر ملامحها من خلال التكرار تخلو من الغربة الحياتية التي انعكست آثارها على أشعاره.لقد كان نسيج وحده بين شعراء العصر العباسي تفرد في فنه ، وعاش غربتين: حياتية وفنية .

ونمضي مع عُكاشة العمّي في تشوقه لأيام الهناء والسعادة مرتكزاً على توازي الاستفهام ،مستعذباً الوصل الذي يجلب له اللذة ، وما تكرار أداة الاستفهام (هل) وكلمة (الوصل) إلا تعبيرا عن توقٍ شديدٍ ، أو رغبةٍ عارمةٍ للعودة إلى تلك الأيام بما فيها من حبٍّ ووصلٍ وهناء ، يقول : [2]

ألا لَيْتَ شِعري هَلْ يَعُودَنَّ ما مَضَى   وَهَلْ رَاجِعٌ ما ماتَ مِنْ صِلَةِ الحَبْلِ
وَهَلْ أجْلِسَنْ في مِثْلِ مَجْلِسِنا الذي   نَعِمْنا بِهِ يَوْمَ السَّعادَةِ بِالوَصْلِ
عَشِيَّةَ صبَّتْ لَذَّةُ الوَصْلِ طِيبَتَها   عَلَيْنا وَأفْنانُ الجِنانِ جَنَى البَذْلِ

---

(1) العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص 162

(2) الأصفهاني ، الأغاني ، 110/3

لم يكتف عُكاشة العمّي بالبكاء على فراق(نُعيم) وإنما أفرغ ما في وجدانه من حبٍّ صادقٍ ، وذكرياتٍ جميلةٍ ، ظلّ لها القلب حزيناً ، فهو ما زال يتحسر على ما كان من حبٍّ يردد نغماتٍ حزينةً يسلّي نفسه ويروّح عنها .

إن تكرار الاستفهام في الأبيات بعد حرف الاستفتاح والتمني ،دليل على الصراعات النفسية التي يعاني منها الشاعر بعد فراق نعيم ، لقد عصفت به الأحزان والانفعالات، وجاءت صيغة الاستفهام (هل) وما شكّلته من توازٍ أفقيّ وعموديّ لتفجّر البنية الداخلية ، أمام المتلقي ليحسّ بثورة الانفعالات العارمة لدى الشاعر حين راح يقارن بين الماضي القريب وما فيه من متعه الوصل، ولذة العيش في تلك الجلسات التي جلبت لهما السعادة الغامرة ، وبين ما آلت إليه حالته بعد الفراق، إنها مفارقة ألقت بظلالها على الأبيات لتعطي مؤشراً على فاعلية النّص التي أحدثها .

ويستعذب المُؤمّلُ بن أُمَيّل قول محبوبته :[1]

وإنْ نَطَقَتْ دُرًّا فَدُرٌّ كَلامُها ولَمْ أدرِ دُرًّا قَبْلَها يَنْظِمُ الدُّرّا

إن تكرار كلمة(الدّرّ)بهذه الكثافة التي يشيع صداها في البيت يشكل لحناً عذباً يحاكي استعذاب الشاعر لمنطق محبوبته،ويُشعر بانتقاء الألفاظ وتوظيفها في استعارات خدمت غرض الشاعر ،وزيّنت البيت الشّعريّ ،لقد استعذب ظلم معشوقته إمعانا في إظهار حالته النفسية، فيقول :[2]

أقَاتِلَتي هِنْدٌ وَقَتْلي مُحَرّمٌ أمّا فيكُمْ يا أيُّها النّاسُ مُسْلِمُ
يُظَلِّمُها فيما تُريدُ بِعاشِقٍ ألا حَبّذا ذاكَ الظّلُومُ المُظَلَّمُ

(1) المؤمّل بن أميل ، حياته وشعره ، جمع وتحقيق : حنا جميل حداد ،مجلة المورد ،العدد 1977، ص201

(2) المصدر السابق ، ص210

ويستعذب أبو تمام الحزن داعيا نفسه للصبر فيقول :[1]

اصْـــبري أيَّتُهـــا الـــنَّفْسُ فـــإنَّ الـــصَّبْرَ أَحْجَـــى
نَهْنِهِـــي الحُـــزْنُ فـــإنَّ الحُـــزْنَ إنْ لـــمْ يَنْـــهَ لَجـــا

إن تكرار أبو تمام لكلمتي (الحزن والصبر)يدخله في دائرة العذاب كما يدخل المتصوف في مقامات العشق الإلهي ، وتأتي كلمة (نهنهني)بحروفها الموحية بولع الشاعر بالعذاب كي يخرج من مرحلة الوجد إلى مرحلة العذاب ، وهذا ما جعلني أشبهه بالصوفي ، فكل منهما يروض نفسه على العذاب للوصول إلى الهدف وهو التجلي كل حسب طقوسه.

4.1.4 التفجّع والتحسّر :

لعلّ عاطفة الحبّ تتجلى أكثر ما تتجلى في شعر الرثاء؛ لذا أدرك النقاد أن الحزن أقوى الدوافع في بناء العملية الفنية ، وأكثرها دفعاً لعملية الإبداع ، وهذا ما أشار إليه الجاحظ بقوله :(إن شعراء الرثاء يقولون وأكبادهم تحترق)[2]يقول أبو العتاهية:[3]

يا نَأْيَ مُنْتَجَعِـي يـــا هَـولَ مَطّلَعِـي يا ضِيقَ مُضْطَجَعِي يا بُعْـدَ شُـقّتِيَهْ
أَشْكُو إلى اللهِ تَـضْيِيعِي ومَـسْكَنَتِي أَشْكُو إلى اللهِ تَقْـصيري وَقَـسْوَتِيَهْ
وَاللهُ واللهُ رَبِّـــي المُـــسْتَغاثُ بِـــهِ وَاللهُ رَبِّـــي بِـــهِ حَـولي وَقُوَتِيَـــهْ

إن المتلقي لهذه الأبيات يحس مسحة الإيمان قد لامست قلب أبي نواس ، وغدا يشعر بالذنب ، تهيمن عليه مشاعر الأسى والحزن ، فيما فرّط في جنب الله ، فيفضح التكرار وخزات الضمير التي تشعره بالخوف من المصير .

---

(1) أبو تمام ، الديوان ، 1 /87

(2) ا لجاحظ ، البيان والتبيين ،220/2

(3) أبو العتاهية،أخباره وأشعاره ، 207

ويأتي تكرار النداء بهذا التوازي ليعبر عن عمق الفاجعة التي حلت بالشاعر وسكنت نفسه ، حين رأى مصيره يتهدده الخطر ، وأن رحلة الآخرة قد اقتربت فيلجأ إلى الله بعد سنوات التيه الطويلة ، ويكرر شكواه في البيت الثاني في جمل متوازية تتناسب مع حالته النفسية . كما في قوله (أشكو إلى الله) .ويحدث تكرار (ياء المتكلم) رنةً حزينةً أسهمت في إظهار حزنه وألمه حين اقترب من النهاية وقد سكّن القافية بهذه الهاء التي أضفت دلالة حزينة كذلك ، فقد صمتت الجوارح أمام الخوف من المصير وغشيها السكون ، وجاءت صيغة النداء المتكرر (الياء) وما فيها من توازٍ شكله تكرار الياء متلائمة مع زفراته الحزينة ،ولعل الشاعر وجد في هذا الحرف وما فيه من مدٌّ متولِّد عن الألف ؛ما جعل النغم الحزين يتسارع في البيت الأول وينتشي بتكرار النداء وبهذا استطاع الشاعر أن يعبر عن حالة الصراع الداخلي الذي يجول في خاطره ، صراع الغرائز والملذات ، مع صراع المصير المحتوم ، وقد ولّد التكرار قدرةً فائقةً على رسم تلك الحالة النفسية التي عاشها الشاعر ، وما هذا التكرار المتتابع للنداء إلا تجسيداً لرغبة الشاعر وتوقه الشديد إلى التوبة التي تخلصه من عناء الصراع النفسيّ، فراح يبثّ الشكوى إلى الله بطريقة متكررة متوازية . إن الغرض النفسي للتكرار في هذه الأبيات يتغلغل في الأعماق ويخرج ما في النفس من خطايا دفينة (لأن المكرّر ينطبع في تجاويف الملكات اللاشعورية) [1]

وهكذا يعكس إيقاعُ التوازي- الذي شكله التكرار في الأبيات السابقة-الجوَّ النفسي وما شاع في نفس الشاعر من قلق وتوتر ، وبعد هذا التحسّر يؤكد أبو نواس أهمية العودة إلى الله ، ورغبته الصادقة في ذلك، فيقول :[2]

مالَــــكَ بالتُّرّهــــاتِ مُــــشْتَغِلاً   أفِــي يَــدَيْكَ الأَمــانُ مِــن سَــقَرِ
ياســـائِلَ الله فُـــزْتَ بـــالظَّفَرِ   وَبِــالنَّوالِ الهَنِيـــيِّ لا الكَـــدَرِ
فَارْغَـــبْ إلـــى اللهِ لا إلـــى بَـــشَرٍ   مُنْتَقِـلٍ فـي البِلَـى وَفِـي الغِيَـرِ

---

(1) التهامي نقرة ، سيكولوجية القصة في القران الكريم ، الشركة التونسية للتوزيع ، ص116

(2) أبو نواس ،الديوان ، 1/ 560

وَارْغَبْ إلى اللهِ لا إلى جَسَدٍ   مُنْتَقِلٍ مِنْ صِباً إلى كِبَرِ
إنَّ الذي لا يَخيبُ سائِلُهُ   جَوهَرُهُ غيرُ جَوْهَرِ البَشَرِ

تمثل هذه (السيمفونية) لحن الرجوع الأخير الذي عزفه أبو نواس قبل موته،فجاء التكرار كشفا لِوَخْزاتِ الضمير التي جعلت الشاعر اللاهي يؤكد سخف العبث الذي يبعد الإنسان عن الغاية التي خلق من أجلها ،وجاءت توبته ممزوجة بمرارة الندم .

أما أبو تمام فينعى خالد بن يزيد الشيباني بأبيات تشعر بهول الفاجعة ،يقول:[1]

نَعاءِ إلى كُلِّ حَيٍّ **نَعاءِ**   فَتى العَرَبِ احتَلَّ رَبْعَ الفَناءِ
ألا أيُّها المَوتُ فَجَعْتَنا   بِماءِ الحَياةِ وَماءِ الحَياءِ
نَعاءِ نَعاءِ شَقيقَ النَّدى   إليهِ نَعِيّاً قَليلَ الجَداءِ
أَلَهْفِي على خالِدٍ **لَهْفَةً**   تَكونُ أمامي وَأُخرى وَرائي
أَلَهْفِي إذا ما رَدَى للرَّدَى   **أَلَهْفِي** إذا ما احْتَبَى للحِباءِ

إن التكرار الاستهلالي لكلمة (نعاء) و(لهفي) في الأبيات السابقة قد أسهم في إظهار تفجع الشاعر على (مرثيِّه) عن طريق الدفق الرثائي الحزين ، الذي يثير المتلقي ، ويجعله يشارك الشاعر نبضه الشِّعريّ ، كما شكل تكرار كلمة (لهفي) فيضاً دلاليّا عارماً نبع من حالة الشاعر النفسية التي تدثّر بها حين استوحى حالة الفقدان والضياع لمثل هذا الرجل الذي أعطى لقومه فيضاً من كرمه وحسن أخلاقه .

أمّا تكراره لكلمة (نعاء) فيريد أن يشعر المتلقي هول الصدمة التي عاشها الناس حين أذهلهم خبر وفاة خالد الشيبانيّ ، تعظيما لمنزلته وعلوّ شأنه .

ويلجأ الشاعر إلى توظيف التكرار فنيا في النص الشِّعريّ لدوافع نفسية وأخرى فنية ، فالدوافع النفسية ذات وظيفة مزدوجة ، تجمع الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء لأن الشاعر يلحّ عن طريق التكرار على معنىً شعوري يظهر جليّاً داخل السياق

---

[1] أبو تمام ، الديوان ، 5/4 . (ردى :جمز إلى القِرن في الحرب. الجداء : الغَناء ،والجَدا :مقصور بمعنى العطاء)

ويتفجع الحَمّانيُّ الكوفي على موت أخيه لأُمّه ،فيقول:(1)

هذا ابْنُ أُمّي عَديلُ الرّوحِ في جَسدي   شَقَّ الزّمانُ بِــه قَلْبــي إلــى كَبِــدي
مــن لــي بِمِثْلِـكَ يا نُورَ الحَياةِ وَيا   يُمْنَى يَدَيَّ التي شَـلَّتْ مِــنَ العَــضُدِ
مَــنْ لــي بِمِثْلِـكَ أَدْعــوهُ لِحادِثَــةٍ   يُشْكَى إليــه وَلا يَــشْكو إلــى أَحَــدِ

إن تكرار البداية (من لي بمثلك) أشاع في الأبيات عاطفةً حزينةً أثارت شجون الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء ،كما أن التوازي جاء منطلَقا للشاعر لذكر صفات أخيه بما يمثله من قدوةٍ وأخوّةٍ صادقة.ونتوقف عند هذه الأبيات التي تتفجع فيها الفارعة بنت طريف الشيبانية على أخيها:(2)

ألا يــا لَقَــوْمي لِلنّوائِــب والــرَّدَى   ودَهْــرٍ مُلِــحٍّ بــالكِرامِ عَنيــفِ
ولِلْبَــدْرِ بــينَ الكَواكِــبِ إذْ هَــوَى   وَلِلــشَّمْسِ هَمَّــتْ بَعْــدَهُ بِكُــسوفِ
ولِلَّيْــثِ فَــوْقَ الــنَّعْشِ إذْ يَحْمِلُونَــهُ   إلــى حُفْــرَةٍ مَلْحــودَةٍ وسُــقوفِ

لجأت الشاعرة إلى التكرار التركيبي الذي ارتكز على الاستغاثة لعلها تحشد أعوانا لها يشاطرونها فاجعتها التي لا تقوى على حملها ؛ لأنها وقومها فقدوا أسداً حتى فوق نعشه.إن التوازي التركيبي النحوي وسع نطاق الألفاظ ليحتمل فداحة المصاب ، والتعبير عن مدى الحزن العميق الذي يعشعش في وجدانها.

ويتفجع العباس بن الأحنف على نفسه مما يعاني من الحب ، فيقول :(3)

فيا بَرْحَ أحزانــي وَيــا دَرَّ عَبْرَتِــي   ويا وَيْلَتي مــاذا لَقِيــتُ وَيــا لَهْفــي

إن النداءات المتكررة تظهر مدى تفجّع العباس وتحسّره على ما وصلت إليه نفسه ، ومما زاد التحسر هو تكرار بنية المنادى واتصالها بالضمير (ياء المتكلم)

(1) الحماني الكوفي ،الديوان ، ص 49
(2) الطبري ، تاريخ الرسل والملوك ، 8/ 261
(3) العباس بن الأحنف ، الديوان ،ص207

الذي عمّق حزن الشاعر، وأبرز جراحات الحبّ التي أصابته ، إن التكرار في البيت السابق شكل غنائيةً حزينةً متسارعة توحي بانهيار نفسية الشاعر، وما يؤكد هذه الحالة المتسارعة قول العباس :[1]

قَدْ قُلْتُ لمّا رأيتُ المـوتَ يقْـصُدُني ... وكادَ يَهْتِـفُ بـي داعيـهِ أوْ هَتَفـا
أمـوتُ شَـوقًا ولا ألقـاكُمُ أبَـداً ... أيا حَسرَتا ثُمّ يا شَـوقاً ويَـا أسَـفَا

5.1.4التفسير النفسي للوقفة الطللية :

تعرضنا في الفصل الثالث لبعض الآراء التي تناولت الوقفة الطللية وموقف النقاد منها ،فيرى عناد غزوان أن عدم الاستقرار والقلق والفراق , وخيبة الأمل والإحساس بالشكوى والاعتزاز بالذكرى والسأم , كلها مظاهر اجتماعية ونفسية مستمده من بيئة الشاعر؛ جعلت من الألم خصوصية تمتاز بها تلك المطالع والمقدمات الغزلية ،فالوقوف على الأطلال والبكاء عليها رمز لتجربة الألم التي يجد فيها الشاعر راحةً ولذةً نفسيتين يطمئن إليهما في التعبير عن بعض مشاعره الحبيسة بما يشبه (رثاء النفس) ومن ثَمَّ كان الغزل والرثاء في الشعر العربي القديم غرضا واحدا)[2]

أمّا احمد الحوفي فيخضع الوقفة الطللية إلى علم النفس , فيقول : (إن الحبيبة هي المثير الطبيعي لعاطفة الحبّ , والأطلال هي المثير المفارق أو الصناعي , فالحبيبة بعيدة عن الشاعر , وديارها حلّت محلّها في إثارة عاطفة حبها) .[3]

لم تكن المقدمات الطللية في العصر العباسي كما كانت عليه في العصر الجاهلي بل أشار إليها الشعراء كنوع من الإعجاب بها وتقليدها مجاراة للتراث، أمّا الشعراء الذين أشاروا إليها في بعض قصائدهم إشارةً سريعة , فكان ذلك للتعبير عن حالتهم

---

[1] المصدر السابق ، ص206

[2] عناد غزوان , المرثاة الغزلية في الشعر العربي , مطبعة الزهراء , بغداد ,1974و ص5

[3] أحمد الحوفي , الغزل في العصر الجاهلي , مكتبة نهضة مصر , القاهرة ,1958 , ص271

النفسية ، وتحسرهم على ديار المحبوبة الدارسة، وحزنهم العميق على فراق المحبوبة ورحيلها.

فالعباس بن الأحنف شاعر الغزل العذري في العصر العباسي الأول ، إن جازت لنا التسمية ، فقد قصر شعره على الغزل العفيف الذي يمثل تجربته العشقية فجاءت أشعاره سهلةً سلسةً ، بعيدةً عن التعقيد والتصنع ،فالمقدمات ليست إلا اجترارا لذكرياته الحزينة في الزمن الماضي ، زمن الشباب ، والتواصل واللقاء إذ ينتصر على الزمن الماضي ، ولكنه ينهزم في الزمن الحاضر .

وقد جاءت مقدماته معبرة عن حالته النفسية إذ يقول :[1]

يــا أبــا الفَــضْلِ هَيَّجَتْــكَ الرُّســومُ   بَعْـــدَ فَـــوزٍ كَـــأنَّهُنَّ الوُشُـــومُ
وَإنَّ وَجْــدي بِفَقْــدِ فَــوزٍ وإشْــفا   قِي عَلَيْهــا والــدَّهْرُ دَهْــرٌ غَـشومُ
وَجْـــدَ يَعقــوبَ بَعْـــدَ يُوسُـــفَ   إذْ بَيَّضَ عَيْنَيْهِ الحُـزْنُ فَهــوَ كَظــيمُ

أصبح العباس بعد وصل فوز هائماً ضائعاً في زحمة الأماكن الدارسة باكياً حزيناً لا يعرف من الديار إلا بقايا آثار تشبه الوشم .

إن نظرة فاحصة للأبيات ولغيرها من المقدمات الطللية تجعل الدارس يدرك أن هناك اتصالا نفسيا بين المطلع وجوّ القصيدة ، يجعل من هذه المقدمة مفتاحاً للحالة النفسية الغالبة على القصيدة فالشاعر يلحّ على وصف الأطلال ، ويربطها بالمرأة (فوز) كما في قوله :[2]

يــا دارَ فَــوزٍ لَقَــدْ أورَثْتِنــي دَنَفــاً   وَزادَنــي بُعْــدُ داري عَــنْكُمُ شَــغَفا
حَتّــى مَتَــى أنــا مَكْــروبٌ بِــذِكْرِكُم   أُمْسي وأُصْــبِحُ صَــبّاً هائِمًــا دَنِفَــا

---

(1) العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص232

(2) المصدر السابق ، ص181

يتماهي الحديث عن الطلل بالحديث عن فوز (وكأن الأطلال المادية ليست إلا مظهراً للحديث عن طلل نفسي ، تقوم المرأة الهاجرة أو التائبة فيه مقام الدار ، ويمزج فيه الخراب والوحشة إلى العلامات المنبثة والحب المفقود) [1]

كرر الشعراء في العصر العباسي الأول -كعادة الشعراء- أسلوب مخاطبة الصاحبين ، ولا غرابة في ذلك وهي صور تراثية لكنها ذات بواعث نفسية ، فهي تخفف أحزان الشاعر وآلامه ولوعاته) .[2] فالشاعر الحزين على فراق المحبوبة يتشبث بكل ما يخفف أزمته النفسية ، ويقلل من صراع النفس ؛ نتيجة الصدّ والحرمان ، حتى لو كان الالتماس وهميّا لا وجود له ، لكنه يستأنس به .

لقد اختلفت المقدمات الطللية في العصر العباسي الأول عنها في العصرين الجاهلي والأموي، وأبرز ما في هذا التطور شرح الأشواق وتباين مدى تباريح العشق ، فالبواعث النفسية هي التي دفعتهم بهذا الاتجاه ، حتى أصبح وصال المحبوبة والتغزل بها بشكل صريح سمة هذه القصائد ومقدماتها الطللية .

أمّا رحلة الظعن فهي موطن الحزن واللوعة ، ومسكب العبرات ، ترسم لنا لوعة الحزن ، وجمر الفراق . يقول الحسين بن مطير الأسدي : [3]

إذا ارتَحَلَتْ مِنْ ساحِلِ البَحْـرِ رِفْقَـةٌ   مُـشَرِّقَةٌ هـاجَ الفُـؤادَ ارْتِحالُهـا

فـإن لا يُـصاحِبْها يُتْبِـعْ بـأعْيُنٍ   سَريعٍ برقْـراق الـدُّموعِ اكتِحالُهـا

يساعد التكرار على تقرير المعاني في النفوس ، وتثبيتها في الصدور ، فمن الصعب أن ينسى الإنسان الشيء المكرر، وقد اعتمد العلم على التكرار ، لأنه يساعد على الفهم و وترسيخ الأفكار .

والتكرار برأي النقاد يعكس آذاناً مؤهلةً لتذوق الموسيقى واللحن في اللغة، كما أنّه يميل لنظم قصيدة ليست مكتوبة ، ويأتي التكرار تحت تأثير اللحظة العاطفية التي تتأجج؛ فتجتاح الشاعر مشعلةً نار الوجد .

---

(1) عبد القادر القط ، الشعر الإسلامي والأموي ، ص219

(2) عبدالله التطاوي ، القصيدة العربية ، ص421

(3) الحسين بن مطير الأسدي ، الديوان ، ص75

لجأ الشاعر إلى الطلل مداويا قلبه السقيم , وقد فرّج عن كربته من خلال بكائه الماضي , وهربا من الحاضر ومن ذاته).[1] فيصدح بأوجاعه وآلامه في مقدماته الطللية، فيداهمه الهمُّ والحزن , حين يتذكر المحبوبة التي تركت في نفسه جرحاً لا يندمل , فالأطلال معبر للحب , لا يحفل الشاعر بمفازاتها ونؤاها , لأن فيها ذكرى من هام الفؤاد بها , وذكراها تثير الأشجان , وتحرك الهموم , وتسرّي عن النفس , وتفرّج عنها بالبكاء.

6.1.4 إظهار اللوعة :

إن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر تجعله يعيد تشكيل المعطيات التي انطبعت في داخله صوراً وذكرياتٍ وأفكاراً مشوّشةً ، ويحرص على توظيف إبداعه الفني في رسم تلك الحالة النفسية، ، فيقول :[2]

وَكُلُّ حُـزْنٍ يَبْلَـى علـى قِـدَمِ الـدَّ   هْـرِ وَحُزْنـي يَجِـدُّهُ الأَبَـدُ
ما عَالَجَ الحُـزْنَ والحَـرارَةَ فـي الأَ   حْشاءِ مَـنْ لَـمْ يَمُـتْ لَـهُ وَلَـدُ
فُجِعْـتُ بـابْنَيْنِ لَـيْسَ بَيْنَهُمـا   إلاّ لَيـالٍ لَيْـسَتْ لَهـا عَـدَدُ

يؤكد العتبي فداحة المصيبة التي حلت به، فالناس حزنهم ينسى مع تقادم الزمن لكن حزنه متجدد. لقد تخرم الموت أبناءه واحداً تلو الآخر , وأسكنوا قلبه غصةً .

إن تكرار كلمة (الحزن) تشعر بعمق مأساة الشاعر، فموت الأبناء ليس سهلا فهم فلذات الأكباد ,. لقد أشاع الشاعر أجواء الحزن في الأبيات حتى جعل المتلقي يعيش حزن الشاعر وألمه ،ويمضي العتبي في تصوير لوعته على أخته أم محمد، يقول:[3]

لقـدْ خـانَنِي صَـبْرِي بـأُمِّ مُحَمَّـدِ   فلمْ يَبْقَ لي إلاّ التَأَسُّفُ مِـنْ جَهْـدي

---

[1] عمر الخشروم , الغربة في الشعر الجاهلي ص246

[2] مجاهد بهجت ، العتبي البصري الشاعر الراوية ، مجلة كلية الآداب،بغداد ،العدد36 ،1989، ص60

[3] المصدر السابق ، ص 61 .(العتبي

لا يوجد له ديوان ،باستثناء ما جمعه مجاهد بهجت في مجلة كلية الآداب

سِـوَى أنَّ صَـبْري تَحتَـهُ مُـستَكِنّةٌ   مِنَ الحزنِ ما تُبقِي عَلى الرّجلِ الجَلْدِ
وَإنّي مُذِ اليومَ الـذي لـمْ أطِـقْ بِـهِ   عن ابْنَةِ أُمّـي مُـدفَعاً لَعَلـى وَجْـدِ

إن الصبر لم يطاوع الشاعر العتبي ، بل خذله وجعله يظهر لوعته وتأسفه على أخته التي غيبها الموت . فهو حين يكرر كلمة (صبري) يريد أن يضع المتلقي في تلك الأجواء الحزينة التي يعيشها ، ليلمس لوعة الحزن ،وجمر الفراق رغم التجلد الذي يبديه ؛ كي لا يظهر ضعيفاً أمام الشامتين ، لاسيما أن العتبي قد رماه الدهر بفقد بنيه الستة ، وجاء أغلب شعره في رثائهم ، يقول :[1]

فيا وَيْحَ قَلْـبٍ عـذّبَ العَـيْنَ بالبُكـا   علَى كُلِّ شَفْرٍ مِـنْ مَـدامِعِها غَـرْبُ
وَيا وَيْحَ مُشْتَاقٍ مَحا اليَأسُ ما رَجـا   لِحُرْقَتِهِ شَـرْقٌ وَلَـيْسَ لَهـا غَـرْبُ

يشكل الغناء الحزين الذي نسمعه من العتبي في رثاء أبنائه نموذجاً مفعماً باللوعة الممزوجة بالحب المتجذِّر في القلب ، وتتجلى عاطفة الحزن أكثر ما تتجلى في الرثاء، فقد أدرك العرب أن الحزن هو أقوى الدوافع في بناء العملية الفنية وأكثرها إثارةً ودفعًا لعملية الإبداع .ومن الأمثلة الدالة على لوعة الحبّ قول العباس بن الأحنف :[2]

حملتُ الهوى حتّى إذا قُمْتُ بـالهَوى   خررْتُ على وَجْهي وأثْقَلنـي حِمْلـي

كرر العباس كلمة الهوى غير مرة في ديوانه ؛ لأن الهوى أضناه وسكن قلبه ،كما كرر كلمة(حملتُ)؛ ليشعرنا بثقل حمله .وحرص على زخرفة البيت من حيث رد العجز على الصدر،واختيار الحروف التي تلائم المعنى.

---

(1) ، مجاهد بهجت ، العتبي البصري الشاعر الراوية ،ص54
(2) العباس بن الأحنف ، الديوان 212

ويعبر مسلم بن الوليد عن حزنه على يزيد بن مزيد فيرثيه بقوله :[1]

أحامي المَجْدِ والإسلام أَوْدَى فَما للأرضِ وَيْحَكَ ما تَميدُ
تَأَمَّلْ هَلْ تَرى الإسلامَ مالَتْ دَعائمُهُ وَهَلْ شابَ الوَليدُ
وَهَلْ شِيمَتْ سُيوفُ بَنِي نِزارٍ وَهَلْ وُضِعَتْ عَنِ الخَيْلِ اللُّبودُ
وَهَلْ تُسقي البلادَ ثِقالُ مُزْنٍ بِدِرَّتِها وَهَلْ يَخْضَرُّ عُودُ
أَما هُدَّتْ لِمَصْرَعِهِ نِزارٌ بَلى وَتَقَوَّضَ المَجْدُ المَشيدُ

إن الأبيات تفيض حزناً على موت يزيد وقد زادها تكرار الاستفهام الذي جعله الشاعر على طول الأبيات السابقة مرتكزاً إليه في تساؤلاته عن موت يزيد، فجاء زخم الاستفهام بطريقة متوازية دليلا على الحزن العميق الذي تشكّل من هول الصدمة.

إن توازي الاستفهام مؤشرٌ على فاعلية النصوص الشعرية في مجال الرثاء والغزل ؛لأنه انعكاس للمشاعر المتأججة التي تنساب من بواطن النفس دونما وعي .

و يتحسر الشيوخ على أيام الشباب في محاولة للتعويض عن آلامهم ،ويذكرون تلك الأيام، واللوعة تملأ صدورهم، يقول أبو حية النميري :[2]

تَرَحَّلَ بالشبابِ الشَّيْبُ عَنّا فَلَيْتَ الشَّيْبَ كانَ بِهِ الرَّحيلُ
وَقَدْ كانَ الشبابُ لنا خَليلاً فقَدْ قَضى مَآرِبَهُ الخَليلُ
لَعَمْرُ أبي الشبابُ لقَدْ تَوَلّى حَميداً ما يُرادُ بِهِ بَديلُ
إذا الأيّامُ مُقْبِلَةٌ عَلَينا وَظِلٌّ أراكَهُ الدُّنْيا ظَليلُ

يظهر الشاعر خلجات نفسه حين يتذكر الشباب وأيامه ، ويرى ما فعل به المشيب حين يقف على الأطلال ليزجر نفسه ، وإذا ما علاه الشيب ، وأشعل في نفسه الهم والخوف من المجهول ، راح يدعو للديار بالسقيا ، وهو بهذا يدعو للأيام التي

---

(1) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص378

(2) أبو حية النميري ، أشعاره، جمع وتحقيق رحيم صخر التويلي، مجلة المورد ، العدد 4 مجلد 1 ، 1975 ،ص 142

والتي لقي فيها سعادته وهناءه ، و شغفه بالماضي جعله يدعو للديار بالخير العميم , معلنا انتماءه للماضي وغربته عن الحاضر .[1] ويصور بشار معاناته النفسية التي تتغشاه ليلا بقوله :[2]

آب لَيْلــي ليْـتَ ليْلـي لَـمْ يَـؤُبْ   إنّمــا الليْـلُ عنــاءٌ لِلْوَصَــبِ
أرْقُــبُ الليّــلَ كَــأنّي واحِــدٌ   راحَةٌ في الصّبْحِ مِـنْ جَهْـدِ التَّعَـبِ

يكرر بشار كلمة(الليل) , ليفصح عن فجيعته التي أصابته(لقد طغى الظلام على حياته ,كما طغت كلمة الليالي على البيتين ؛لأن الليل يستجلب الهموم الناتجة عن ألم الفراق واليأس والعمى.

يكشف تكرار الليل عن حيرة الشاعر وقلقه , فالكلمات المكررة لا تأتي عبثا بل تنبع من معجم الحالة النفسية التي تدثّر بها بشار من أوائل حياته التي لم يرى فيها الدور؛ ليجسد همومه عبر تكرار الليل الذي يعبر عن غربة الشاعر واغترابه في هذه الحياة .

7.1.4 التهكم و الازدراء:

التهكم أسلوب تعبيري يمثل الشعور بالتعالي الممتزج بالكره وحب الانتقام ، يلجأ إليه الشعراء؛ إشفاءً للغليل واحتقارا للمتهكم به حين تمر بالشاعر مواقف وأحداث تجعله يعبر عن خلجاته النفسية بأسلوب ساخر يدفعه إلى ذلك مقتضى الحال ، فيلجأ أحيانا إلى الأسلوب التهكمي الساخر ، يقول: [3]

وَضَيْفُ عَمْرٍو وَعَمْرٌو يَسْهِرانِ معاً   عَمْرٌو لِبِطْنَتِهِ وَالضَيْفُ للجُوعِ

إنه يضع عمرو في مكان الزراية والسخرية، فهو ينام وضيفه جائع , فجاء التكرار مظهراً هذا الخلق السيئ موجعا له .

---

[1] عمر خشروم , الغربة في الشعر الجاهلي ، ص255
[2] بشار بن برد ، الديوان ، 362/1
[3] إبراهيم بن هرمة ، الديوان ، ص 85

أمّا أبو العتاهية فيكرر كلمة (أرقيك) على سبيل السخرية، فيقول : [1]

أَرقِيــكَ أرقِيــكَ باسْــمِ اللهِ أَرقِيكــا مِنْ بُخْــلِ نَفْــسِكَ عَــلَّ اللهَ يَــشفِيها
مَــا سَــلِمَ كَفُّــكَ إلاّ مَــنْ يُناوِلُهــا وَلا عَـــدُوّكَ إلا مَـــنْ يُرَجّيهـــا
إذا طاوَعْــتَ نَفْــسَكَ كُنْــتَ عَبْــداً لِكُــلِّ دَنيئَـــةٍ تَـــدْنُو إِلَيهـــا

رأينا كيف أن التكرار في الأبيات السابقة ، يدعو إلى السخرية اللاذعة ، وما تحدثه في النفوس من أسىً وغيظ ، فالتكرار يحدث حالةً نفسيةً وَقْعها في النفس أشدّ من وقع الحسام .

يخاطب حمّاد عجرد ابن نوح بسخرية وتهكم؛ وكان يتعرّب : [2]

يـــابْنَ نُـــوحٍ ياأخـــا الحـلْـــس وَيَـــا بْـــنَ القَتَـــبِ
وَمَـــــنْ نَـــشا والِـــداً بَـــيْنَ الرُّبـــا وَالكَثَـــبِ
يـــاعَرَبِي يـــاعَرَبِي يـــاعَرَبِي يـــاعَرَبِي

إن تكرار(ياعربي) أربع مرات يوحي بالسخرية والتهكم من ابن نوح .

وقد بلغ الخريمي مبلغه من أبي دلف ، حين نعته بهذه النعوت التي جعل التكرار منطلقا لها، يقول :[3]

اخلــعْ ثيابَــكَ مِــنْ **أبــي دُلَــفِ** واهــرب مــن الفَجْفاجَــةِ الــصّلِفِ
لا يعجبنّــك مــن **أبــي دُلَــفِ** وجــه يــضيء كــدرّة الــصّدَفِ
إنـــي وجـــدت أخـــي **أبـــا دُلَــفِ** عنـــد الفعـــال مُولّـــد الـــشّرَفِ

---

[1] أبو العتاهية ، الديوان ، ص413

[2] الأصفهاني ، الأغاني ،

[3] الخريمي ، الديوان ، 46 (الفجفاجة :الكثير الكلام والفخر بما عنده)

جاء تكرار(أبي دلف) موحيا بالسخرية والتهكم (فاللفظ المكرر مصدره الثورة ، وهدفه الإثارة حبّا أو بغضا).[1]

لاحظنا أن لدى الشاعر فيضا من المشاعر التي تنبعث من العاطفة ويحكمها العقل ، وتتنوع هذه المشاعر تبعا للأحوال التي يمر بها الشاعر ،فيلجأ أحيانا للتعبير عن مشاعر عدم الرضا ؛فتاتي أشعاره ملائمة لحالته النفسية فتظهر فيها السخرية والتهكم وهذا ليس مستغربا من الشعراء ،لأن الغضب من بواعث التكرار.

2.4 بواعث إيقاعية :

لقد تأثرت موسيقى الشعر بانتشار الغناء في العصر العباسي وانتشار الموالى ، وتقريب الخلفاء للمطربين ، وإغداق الجوائز عليهم ، مما حدا بالشعراء إلى نظم مقطوعات من الشعر يلتذّ بنغمها ، وتصلح لحلقات الرقص ، وحانات الخمر ومال الشعراء إلى الأوزان السهلة ، والألفاظ الناعمة ذات الجرس المحبب إلى النفوس .

(ولعل عصراً عربياً لم تتعانق فيه فنون الرقص والغناء والشعر على نحو ما تعانقت في العصر العباسي ، فقد كانت إيقاعاتها تقاس بمقاييس العروض ، وتصفي ألفاظ الشعر ،وكأنما هي جواهر تنظم في عقود ، فضلا عن الاتساق الصوتي من الحروف والحركات والسكنات، وقد حرصوا على التوافق بين حركة القافية وحركات الألفاظ). [2]

وقد أشرنا في فصل سابق إلى أن الاهتمام بالموسيقى يرجع إلى طبيعة اللغة العربية التي نشأت في بيئة تعتمد على المشافهة ، وتغلب عليها الأمية ، فكانت مسامع العرب هي الوسيلة التي يحكمون بها على النصوص الشعرية .

(وقد أثّرت الموسيقى والغناء في القافية أو في داخل الأبيات إذ تتجلى في كثرة التقطيعات الصوتية ، وفي تعدد القوافي الداخلية) [3].

إن التماثل الصوتي للتفعيلات العروضية يعد من المؤثرات الصوتية والموسيقية والتكرار في القافية ، تكرار مزدوج بالوزن والحرف ، ولهذا فهي تمثل قمة النغم

---

(1) عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، ص137

(2) نعمان القاضي، موسيقا الشعر العربي ، دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة،ط1 ،1977ص12

(3) المصدر السابق ، ص12 .

الإيقاعي في البيت ، لذا اهتم بها الشعراء وأعطوها حقها في العناية ، عن طريق اختيار حروف الترنم كالميم أو حروف المد والنون ، بينما قل استعمال الحروف الصعبة في النطق كالضاد كما أن القافية تحفز الذاكرة وتدفع العقل نحو التذكر الدائم ، وهذا ما تمليه طبيعة الشعر العربي ، الذي اعتمد على المشافهة .

(والقافية في الشعر تمثل نوعاً من التكرار ، الذي نشأ نشأةً شفاهيةً في بيئة أُمّيّة إضافة إلى النغم الموسيقي الذي تحدثه القافية ، والتكرار في القافية إحدى وسائل التذكر).[1] والقافية ليست وقفاً على الشعر العربي ، بل هي عامة عند أكثر الأمم وإن كانت غالبةً عند العرب .

يقول (كوترل coterell) :(يبدو أن القافية طريق طبيعية من طرق التعبير الموسيقي عند كثير من الأمم فهي كثيرة غالبة في الشعر العربي). [2]

ويرى(شوبنهور) أن الوزن والقافية من الوسائل الفعالة التي يستعين بها الشعر في تحقيق غايته لما لها من أثر في تحريك الخيال). [3]

إن الأوزان والبحور قد تنوعت وفق تنوع الحالات النفسية وبذلك فالتنوع العروضي يرتبط بالمتغيرات الحاصلة في الأحاسيس والمشاعر والانفعالات ؛ ولهذا (فالأوزان العروضية رغم أنها أوعية مجردة ، فقد كانت ولا تزال حاجة نفسية وفنية لاستيعاب وتنظيم الحالات النفسية في الشعر). [4]

وقد يكون من مظاهر الموسيقا الداخلية التصريع والترصيع ، والتجنيس ، (فالتصريع يخص القافية ويكمّل دورها الإيقاعي ، وقد يعول عليه الشعراء كثيرا في مطالع قصائدهم ، لأنه يميز بين الابتداء وغيره ، ويفهم منه قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها) .[5]

---

(1) سيد خضر ، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية ، دار الهدى للكتاب ، ط1، ص52 .

(2) عبد الرحمن بدوي ، في الشعر الأوربي المعاصر ، الدار القومية العربية للطباعة ، القاهرة ، 965 ص211

(3) المصدر السابق نفسه ، ص213

(4) عباس عبد جاسم ، الإيقاع النفسي في الشعر العربي مجلة الأقلام ، 1985 ، عدد 5

(5) ابن سنان ، سرّ الفصاحة ، ص222

ويرى ابن رشيق(أن الشاعر الذي لا يُصرّع قصيدته ، كالمسور الداخل من غير باب)[1] يقول العباس بن الأحنف : [2]

يا مَنْ إذا خَدِرَتْ رِجْلي أُناديهِ   يا قُرَّةَ العَيْنِ يا مَنْ لا أُسَمِّيهِ

إن تكرار حرف النداء (يا) ثلاث مرات ، ومجيء القافية على حرف المد (الياء) المشبعة والمتصلة بالهاء أكسبت البيت طاقةً إيقاعيةً تعبّر بوضوح عن الحالة النفسية للشاعر (إن الكلمة حين تحتوي على حروف المد تكسبها باقات بل طاقات من الإيقاع وكأنها أوتار نغمية، فيكون تأثيرها أشد، ومعانيها أقوى) [3]

ويأتي الترصيع ليساند القوافي الخارجية بقوافٍ داخلية ، كما في قول القاسم بن يوسف آل صبيح في قصيدة مشهورة ،يصف فيها خراب الدور ، فيقول :[4]

فأمّـــا الطيـــرُ إنْ وُصِـــفَتْ   فأخْبَثُهـــــا عَـــــصافِرُها
فحُبْــــشانٌ أصـــــاغِرُها   وحُمــــــرانٌ أكابِرُهـــــا
دقيقـــــاتٌ قوائمُهــــــا   لطيفــــاتٌ خَواصِــــرُها
رفيعــــــاتٌ مَقادِمُهــــا   نَبــــيلاتٌ مَواخِرُهـــــا

في الأبيات السابقة تعانق الترصيع والتصريع، وشكلا إيقاعاً داخلياً حملته الأوزان المتشابهة المتوازية ،ومنحت الأبيات موسيقا رائعةً تُشَنّف آذان المتلقي، وقد ظهر الإيقاع بوضوح في تكرار الصيغ (دقيقات ،لطيفات ،رفيعات ، نبيلات) وكذلك وزن (مفاعلها) في الصدور والأعجاز .

إنّ انتقاء الألفاظ والأوزان بهذه الطريقة منح المتلقي نوعا من الطرب؛ لأن الموسيقا المتشكلة ذات وقْع منتظم فيه توازنٌ وتوازٍ .

---

(1) ابن رشيق ، العمدة ، ص177

(2) العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص284

(3) محمد صادق ، جمالية اللغة ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة و ط1 ،ص142

(4) الأصفهاني ، الأغاني ، 210/8

ويمكننا القول : إن تكرار الأوزان والصيغ هو الطريق الأرحب لتوليد الدلالات وإضاءة الجوانب الإيقاعية كما لاحظنا في فصل التوازي ، واهتمام الشعراء بالموسيقى ليس زينةً عارضةً ؛إنما هو عنصر هام في البناء الشِّعريّ، لذا فالتصريع نهج لدى شعراء العصر العباسي الأول كما هو عند الشعراء من عصور سابقة؛ لأنه يشكل قوةً ضاغطةً على المتلقي يُنظِّم من خلالها جهاز الاستقبال لديه، ويُصفّي ذهنه لاستقبال الإيقاع الموسيقي المنبعث من تكرار حرف القافية (الروي)، وبالتالي تقوى لديه حاسة التوقع للنغم القادم .

ويأتي التوشيح أو رد العجز على الصدر ليعطي موسيقا تُعاضد القافية إذ يوجد علامات في حشو البيت الشِّعريّ تدلل على قافيته .

ويعمل رد العجز على الصدر على تحسين هندسة البيت الشِّعريّ إذ يكسبها موسيقا لفظيةً تميل إليها النفوس وتطرب لها القلوب ، وهذه الموسيقا تحسن الفكرة وتوضحها كما هو في هذا البيت لدعبل الخزاعي :[1]

عَلـــيٌّ رَقَـــى كَتْـــفَ النَّبـــيِّ محمّـــدٍ   فَهَلْ كَسَرَ الأصْنَامَ خَلْقٌ سِوَى عَلـــي

إن حب الشاعر لعلي بن أبي طالب جعله يوشح البيت الشِّعريّ باسمه ،فالبيت فيه تشيع لعلي؛ جعله يكرر اسمه بطريقة تؤكد هذا التشيع .

ويمزج العباس بن الأحنف بين البعدين الإيقاعي والنفسي في هذا البيت الذي يظهر فيه ضعفه وعدم قدرته على الاحتمال ،يقول :[2]

فـــإنْ تَكُـــنِ القُلُـــوبُ مثـــالَ قَلْبـــي   فَـــــلا كانَـــتْ إذاً تِلْـــكَ القُلُـــوبُ

إن تكرار (القلوب) بهذه الصورة ساهم في انبعاث الموسيقى التي توحي بقيمة العامل النفسي ،فأصبح الإيقاع إحساسا أبرزته كلمة القلوب المكررة .

---

(1) دعبل الخزاعي ، الديوان ، 272

(2) العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص70

ويمكن القول: إن للمتلقي دورًا في توجيه المسار الإيقاعي للقصائد، ولا سيما في العصر العباسي الأول ؛ إذ إن الشاعر يحاول أن يقدم للمتلقي ما يرضي ذوقه خاصة عِلْيَة القوم ، وهذا ما دفع الشعراء نحو الإيقاع الموسيقي الذي يشكّله البديع أو الصيغ التركيبية . والطبيعة التكرارية للشعر وزناً وقافيةً تعدّ السبب المباشر لكل الضرورات الشعرية ، التي يلجأ إليها الشعراء ، وما يلجئهم إليها إلا إقامة الوزن والقافية ، (فالضرورة في جوهرها إخضاع اللغة للإيقاع النغمي المتكرر في القصيدة ، وتحت ضغط الطلب الإيقاعي ، يُصرف الممنوع ، ويُمنع المصروف ، ويُقصّر الممدود ، ويُمدّ المقصور ، ويسكّن المتحرّك ويحرك الساكن) [1].

وقد جاءت بعض القوافي في شعر العصر العباسي الأول ، معبرةً عن ذوق رفيع لدى بعض الشعراء العباسيين، زينته معطيات الحضارة العباسية ، فظهر التوازي جليًا في وزن القصيدة وقافيتها وموضوعها واستطاع بعض الشعراء أن يراعي في البيت الواحد مناسبة القافية لألفاظ البيت كله .

وحتى تتضح أهمية القافية في خلق التوازي الإيقاعي في القصيدة نقف عند أبيات لإبراهيم بن هرمة إذ يقول : [2]

أفـــي طَلَـــلٍ قَفْـــرٍ تَحَمّـــلَ آهِلُـــهُ   وقَفْتَ وَمــاءُ العَــيْنِ يَنْهَــلُّ هامِلُــهْ
تُسائِلُ عنْ سَلمى سَــفاهاً وَقَــدْ نَــأَتْ   بِسَلمى نَوًى شَــحْطٌ فكَيْــفَ تُــسائِلُهْ
وتَرْجُو ولمْ يَنْطِــقْ ولَــيْسَ بِنــاطِقٍ   جَوابــاً مُحِيــلٌ قــدْ تَحَمّــلَ آهِلُــهْ

إن رحيل المحبوبة (سلمى) يجعل الشاعر يرتد إلى مأساته؛ فيبكي على تولي عهد المحبوبة ، فالزمن الذي دمّر الطلل هو نفسه الذي دمّر حياه الشاعر .

ومما زاد في لحظات الحزن ، وعبر عنها بوضوح توازي القافية إذ جاءت القافية (اللام المضمومة المتصلة بهاء ساكنه مشعرةً بالحزن الذي يصوره الشاعر

---

[1] سيد خضر ، التكرار الإيقاعي ، ص53

[2] إبراهيم بن هرمة ، الديوان ، ص 184

عند حديثة عن الأطلال ، ومما زاد جمال الموسيقى في الأبيات السابقة ورود الهاء الساكنة بعد حرف الروي (اللام) وهو حرف صامت لثوي ذو وضوح سمعي. [1]

إنّ الرنة الحزينة التي شكلتها الهاء الساكنة مع اللام المتحركة أظهرت بوضوح مدى ارتباط الإيقاع بالمعنى إذ إن الإيقاع جاء ليكشف حالة الشاعر النفسية لحظة وقوفه على الطلل المقفر من أهله ، فقد اعتراه ضعف في تلك اللحظة وغمرته المشاعر الحزينة حتى راح ينفث أنفاسه الحرّى .

لقد ظهر توازٍ صوتي تمثل في تكرار الكلمات الساكنة الوسط مثل (قفْر ، العيْن، شحْط، سلْمى ، كيْف) ، وشكلت انسجاماً صوتياً مع الموسيقا الحزينة التي شكلتها القافية ، أما الكلمات المضعفة فهي ذات دلالة إيحائية كذلك . مثل (تحمّل ، ينهلّ) فهي تعبر عن مدى المعاناة التي لحقت بالشاعر حين وقف على الطلل وراح يبكي المحبوبة بدموع غزيرة. ويكرر إبراهيم بن هرمة القافية وهو ما يسمى (بالإيطاء) فيقول : [2]

إذا أنتَ لم تأخذْ مِنَ اليَأْس عِصْمَةً ... تَشُدُّ بِها في راحَتيكَ الأصابِعُ
شَرِبْتَ بطُرقِ الماءِ حيثُ لَقيتَهُ ... على رَنْقٍ واسْتَعْبَدَتْكَ المَطامِعُ
واصْرِفْ عَن بعضِ المَطامعِ مَطيّتي ... إذا أعْجَبَتْ بعضَ الرِّجالِ المَشارِعُ
وَفي اليأسِ عن بَعْضِ المَطامعِ راحةٌ ... ويارُبَّ خيرٍ أدركَتْهُ المَطامِعُ

حرص الشاعر على تكرار(**المطامع**) في القافية، من أجل التأكيد الإيقاعي وتأكيد المعنى وتقريره في النفوس ،وقد أغراه ردُّ العَجُز على الصدر بتكرار كلمة (مطامع) في القافية وفي الصدر بما يشكله من موسيقا تشحن الأبيات بصدى هذه الكلمة التي يجعلها الشاعر مرتكزا لمعانيه في الأبيات الأربعة السابقة

---

(1) محمد النوري وآخرون ، علم أصوات العربية ، جامعة القدس المفتوحة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1996 ، ص156

(2) إبراهيم بن هرمة ، الديوان ، ص 120

1.2.4إيقاع الحرف والكلمة:

يعد التوازي الصوتي من أبسط أنواع التكرار كما أسلفنا في الفصل الثاني ويأتي أحيانا بوعي من الشاعر، وأحيانا دونما وعي إذا ما تكرر في ثنايا مفردات البيت حيث تفرضه الانفعالات النفسية للشاعر ،ولا يكون القصد منه التلاعب اللفظي أو التصنّع والتكلّف ،ويشكل تكرار الحروف في النص الشّعريّ توازيا يتعلق ببناء النص العضوي ووحدته وتماسكه , حيث يعد توازي الحرف مفتاحاً لدراسة وتفكيك النصوص وفيمها ، فالشاعر حين يتغزل يعيش حالةً من اليأس تظهر آثارها في النص الشّعريّ , فيكرر الحروف التي تشكل له راحةً نفسيةً من هذه المعاناة التي تسيطر عليه حين ينظم القصيدة وبالتالي (يحاول خلق إيقاع موسيقي داخلي , وهذا الإيقاع الموسيقي الداخلي يدلك على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر)[1]

ويعتمد التوازي الصوتي لتكرار الحروف على طبيعة الحرف فبعض الحروف له جرْسٌ خاص يصاحب نطقها , سواء كان في حرف الروي في القافية ,أم داخل النص الشّعريّ ، وحتى نقف على طبيعة الحروف الإيقاعية لا بد من التغني مع الشاعر عوف بن محلّم في مقطوعته التي يحن فيها إلى الأهل والوطن ، يقول:[2]

أفــي كُــلِّ عــام غربــةٌ ونــزوحُ	أمــا للنــوى مــن ونيــة فتــريحُ
لقد طلّــحَ البــينُ المُــشتُ ركــائبي	فهــل أريــنَ البَــيْنَ وهْــوَ طلــيحُ
وأرّقنــي بــالرَّيِّ نَــوْحُ حمامــةٍ	فنُحْتُ وذُو الــشَّجْوِ الحَــزينِ ينــوحُ
على إنها ناحــت ولــم تــذر دمعــة	ونُحْتُ وأسْــرابُ الــدموعِ سُــفوحُ
وناحــتْ وفَرخاهــا بحيــثُ تَراهمــا	ومِــنْ دونِ أفراخــي مَهامِــهُ فِــيحُ
ألا يا حمــامَ الأَيْــكِ إلفُــكَ حاضــرٌ	وغُــصنُكَ ميــادٌ ففِــيمَ تَنــوحُ
أفِقْ لا تَنُحْ من غيــرِ شــيءٍ فــإنّني	بَكَيْــتُ زمانــاً والفــؤادُ صَــحيحُ
ولُوعــاً فــشَطَّتْ غُربــةُ دارِ زينــبِ	فهــا أنــا أبكــي والفــؤادُ جــريحُ
عَسى جودُ عبدِالله أن يعْكِسَ النَّــوى	فَتَضحى عصا التّسْيارِ وهــي طَــريحُ

---

[1] موسى ربابعة , التكرار في الشعر الجاهلي , ص165

[2] رشدي علي حسن ، شعر المحلّم بن عوف ، مجلة مؤتة للدراسات ، العدد 2 ، مجلد 8 ،1993، ص46

فإنّ الغِنى مُدْني الفَتى مِــن صـديقِه   وعُــدْمُ الفتـــى بـــالمُقْتِرينَ نَــزوحُ

أشعلت جذوة العاطفة المتوقدة في نفس الشاعر ناراً متأججة ، جعلته يعبر عن أحاسيسه ومشاعره ، مرتكزا على التوازي الصوتي؛ إذ جعل من حرف(الحاء) متعانقا مع حرف المد مرتكزا ضوئيا ليتناسب مع تلك الزفرات والدموع والآهات المفعمة بالحنين والشوق التي جاءت لترسم لوحة عنوانها الغربة،ومدادها من القلب .

إن الشاعر حين تهيج به الأحزان ، وتؤلمه الغربة تداهمه لحظات الإبداع والإلهام إذ (إن لحظات الإلهام هذه التي تفْجأ الفنان عندما تثور في نفسه شيء من الانفعالات، سرعان ما تتحول إلى تعبير فني يأخذ في تشكيل البناء ليصل الذروة أحيانا ، وإذا لحظة الإلهام بناءٌ فنيٌّ متكامل تغذيه المشاعر والانفعالات ، ونرى فيه عصارةً من الفكر والقلب معا)[1] . وقد ورد هذا النوع من التوازي لدى شعراء العصر العباسي الأول ، ولعل هذا يعود إلى قدرة بعض الشعراء على استخدام هذا النوع من التكرار ، وعلى الحالة النفسية للشاعر ، والغرض الذي يريد الشاعر الوصول إليه ،فالعباس بن الأحنف من الشعراء الذين أتقنوا هذا النوع من التكرار ؛لأن معاناة الحبّ التي عاشها دفعته نحو التوازي الصوتي إضافة إلى أنواع التوازي الأخرى ففي الأبيات التالية نلحظ شيوعا لحروف تنسجم مع موقفه النفسي:[2]

أمَتِّينـــــي فَهَـــلْ لَـــكِ أن تَـــرُدّي   حَيـــاتي مِـــن مَقالِـــكِ بـــالشُرورِ
فقـــدْ أحْيـــا بِقَولِـــكِ لـــي جَوابـــاً   نَعَـــم أوْ لا فمَنِّـــــي باليـــــسيرِ
أرَى حُبَّـــكِ يَنْمِـــي كُـــلَّ يَـــومٍ   وجَوْرُكِ في الهَوى عَـدْلٌ فَجُـوري
وإنْ أرْضـــاكِ هَجْـــري فـــاهْجُريني   فما أرْضـاكِ يُنَمِّـي لـي سُـروري

تكرر حرف (الراء) في الأبيات السابقة (13مرة) ولم يأت تكراره عشوائيا ، بل لابد من وجود دلالة معنوية شكلها تكراره الذي يمتاز بالحركة المتكررة التي تتمّ

---

(1) عبد الفتاح نافع،الإبداع بين مقوماته والانفعال في النقد القديم، المورد،15، 1-2، 1986،ص34.

(2) العباس بن الأحنف ، الديوان ،ص45

عن حالة الشاعر النفسية من جراء حالات الهجر المتكررة التي يعقبها لحظات صفاء ووصال ، فالغرض الذي أداه تكرار حرف الراء في الأبيات هو خلق دلالة شعورية انفعالية تعكس وضع الشاعر النفسي .

ونقف عند أبيات بشار التي يرثي فيها ابنه محمداً ، معبرًا عن تجربة ذاتيه مشحونة بشعور الألم ،فيقول : (1)

أجارَتَنا لا تَجْزَعي وَأَنيبي ... أتاني مِنَ المَوْتِ المُطِلِّ نَصيبي

بُنَيّ على قَلْبي وَعَيْني رُزِئْتُهُ ... ثَوَى رَهْنَ أحجارٍ وَجارِ قَليبِ

كأني غريبٌ بَعدَ مَوْتِ مُحَمّدٍ ... وما الموتُ فينا بَعْدَهُ بِغَريبِ

دَعَتْهُ المَنايا فاستجابَ لِصَوْتِها ... فللّهِ مِنْ داعٍ دَعا وَمُجيبِ

عَجِبْتُ لإسْراعِ المَنِيَّةِ نَحْوَهُ ... وَما كانَ لَوْ مُلِّيتُهُ بِعَجيبِ

رُزِئْتُ بُنَيّ حينَ أورَقَ عُودُهُ ... وَأَلْقى عَلَيَّ الهَمَّ كُلُّ قَريبِ

استطاع تكرار حرف(النون) الذي وصفه البعض بالحرف النواح استطاع أن يعبر عن شحنة الألم التي أودعها قلبه موتُ ابنه،إذ حاول الشاعر إظهار تجلده وتصبّره لكن تكرار حرفي (النون والباء) الانفجاريين أوحى بدرجة الألم التي يعانيها الشاعر ويبرزها هذا التوازي الصوتي في القافية وداخل السياق في كلمات شكلت موسيقا حزينةً نابعةً من قلب حزين .

رأينا أن إيقاع الحرف لا يكتفي بإحداث الرنة الموسيقية ، بل يتعداها إلى المعنى ليعطي دلالة خاصة ، (وإيقاع الحروف لا يطفو على سطح النص مكتفيا بإحداث رنة موسيقيه؛ بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعنى ، ولا تبرز العلاقة الحميمة بين الصوت (الحرف) والمعنى إلا بعد إزالة القشور الدلالية ، ولعل إدراك هذه العلاقة يبدأ بعد الإحساس بالإيقاع) .(2)

---

(1) بشار بن برد ، الديوان ، 1/ 254 .(مليته : يقال ملاك الله حبيبك تملية :متعك به)

(2) عمر عتيق ، دراسة أسلوبية في شعر الأخطل ، رسائل جامعية ،جامعة النجاح ، 2000 ، ص357

إنّ حروف العربية تتصف بصفات متنوعة تتناسب والغرض الشّعريّ الذي يقصده الشاعر ، (فالحرف الشديد للحدث القوي كالقاف , واللّين للأحداث الرقيقة الناعمة كالسين والخاء). [1]

ينهض توازي الحرف بدورٍ هامٍ في القصيدة الشعرية فهو إيقاعي بالدرجة الأولى ويعمل على إضفاء وظيفة زخرفية تتعلق بهندسة القصيدة وقد اشتمل القران الكريم على توازي الحرف , ففي سورة (ق) تتكرر القاف بشكل لافت للنظر وهو من حروف الشدة ليتلاءم مع الأحداث الشديدة التي اشتملت عليها السورة , فجاءت المعاني مرتبطة بالحروف لتقضّ مضاجع الكفار المنكرين للبعث والحساب .

وقد استشهدت بهذه السورة التي جاء اسمها حرفًا ذا دلالةٍ إيقاعية , متغلغلاً إلى أعماق المعاني ,لأن القرآن الكريم حين ارتكز على التكرار والتوازي جاء ليتماشى مع منهج الشعراء العرب الذين اعتمدت أشعارهم على التكرار لأسباب تتعلق بأميتهم وضرورة الحفظ عن طريق التكرار ، واللغة العربية هي لغة القران ,تمتاز بطبيعة حروفها التي تشكل انسجاما بين الصورة اللفظية والصورة المعنوية ،من هنا نرى أن (لكلّ نوع من الحروف والأصوات وظيفةً في تكوين المعنى وتثبيت أصله وتنويع شكله وألوانه مع تناسب بين أصوات اللغة وأصوات الطبيعة , وتوافق بين الصورة اللفظية والصورة المعنوية المقصودة)[2]

2.2.4الإيقاع الداخلي :

الإيقاع في الشعر يتمثل في الإيقاع الخارجي الناتج عن القافية وتكرار حرف الروي , والإيقاع الداخلي الذي تحدثه القوافي الداخلية وما فيها من رنة موسيقية .

(ويعمل الإيقاع الداخلي على توليد المعنى من خلال تنظيم نسق الخطاب ,وهذا ينعكس على طريقة إنتاج المعنى) .[3] ولا تقل الإيقاعات الداخلية أهمية عن إيقاع القافية والوزن العروضيّ , إذ إنه يشكل تماثلاً إيقاعياً داخل البيت الشِّعريّ .

---

(1) محمد المبارك , فقه اللغة وخصائص العربية , دار الفكر , بيروت 1977 ,ج2,ص256

(2) المصدر السابق ,ج2,ص263

(3) حسام أيوب , الإيقاع في شعر احمد شوقي , رسائل جامعية , الأردنية , 1998, ص121

فالإيقاع هو الذي يميز الشعر عن سائر الأنواع الأدبية فلو جردنا قصيدة من وزنها وإيقاعها لأصبحت نثرا، وهنا نطرح سؤالاً هل يحرص الشاعر على اختيار الإيقاع والوزن أم هي دفقات لاشعورية تجتاح الشاعر لحظة الإبداع ؟ وحتى نجيب عن هذا التساؤل , لابدّ من الإشارة إلى امتلاك الشاعر لقدرات إبداعية من أهمها امتلاك ناصية اللغة الشعرية كي يستطيع أن يعبر عما يجيش في نفسه من أفكار تحركها العواطف ومجموعة من الأحاسيس والمشاعر التي تسكن نفسه .

(فالشعر نظام من الإيقاع اللغوي البلاغي يقوم على توظيف الأصوات والكلمات في تراكيب ذات إيقاع خاص , تتولد من خلالها دلالات ثانوية ومجازية خرجت على الدلالات الوضعية أو التَوَتْ عنها , بحيث يبدو الشعر وكأنه مخالفة منهجية للأعراف اللغوية المعهودة) . [1]

فكلّ مبدع حالّما يشرع في نسج القصيدة يكون لدية طائفة من الأحاسيس والانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويتلبس بها). [2]ويتمثل ذلك في شعر مسلم بن الوليد ، ومنه قوله:[3]

قَــذَفَتْ بــهِ الأيــامُ بــينَ قَــوارِعِ　　　تــأتي بِهِــنَّ حــوادثٌ وخُطــوبُ
أغْضَى الزمانُ لهُ على عَينِ الرِّضـى　　　وَعليــهِ منْــهُ حــارِسٌ وَرَقيــبُ
حلّوا مِنَ المَعروفِ في قُلَــلِ العُلــى　　　تَــسمو إلــيهم أعْــيُنٌ وَقُلــوبُ

(فالشاعر عندما يستخدم تكرارصيغ مخصوصة تضاف الى القافية فإنه يقوم بعملية تكرار مزدوجة , لكل من الوزن والحرف , فهو يلتزم بتكرار بحر معين من بحور الشعر العربي , ويلتزم أيضا بتكرار حرف معين في نهاية كل بيت من أول القصيدة إلى آخرها , فاهتم الشعراء بالقافية إذ يختارون حروف الترنم , كالميم والنون ، أو حروف المد واللين مثل الألف والياء , ويتجنبون الحروف الصعبة

---

[1] عبد الكريم مجاهد , الانزياحات الأسلوبية في لغة عرار، مجلس النشر العلمي , جامعة الكويت , العدد 82 , 2003, ص106

[2] رمضان صادق , دراسة أسلوبية في شعر ابن الفارض , ص3

[3] مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص 112-118

النطق في القافية , حتى يسهل حفظ الشعر ؛ لأن الشعر ابن المشافهة ؛أي يعتمد على الشفاهية ولا يعتمد على الكتابة , والتدوين , وبالإضافة إلى النغم الموسيقي الذي تحدثه القافية , وبالتالي يساعد على الحفظ والتذكر). [1]

والشعر العمودي يقوم أساساً على التكرار , ابتداءً ببحور الشعر والتفاعيل المكونة لها , ولا بدّ من الاهتمام بتكرار حرف الرّوي في نهاية البيت الشِّعريّ ؛ لأن النقاد اعتبروا الالتزام بحرف الروي من أهم شروط القصيدة ، وعدّوه من الأسس المهمة التي اعتمدها الشعراء في نظْمِهم .

يعتمد التكرار في دلالاته على ترديد الكلمات أو الحروف داخل سياقات مختلفة والتصريع من بواعث التكرار الإيقاعي لما فيه من موسيقا إن تتابع أصوات معينه على نسق معين يجعل المتلقي يستقبل الملامح الصوتية نفسها عند كل بيت ويجسد نوعا من العلاقة بين المتلقي والنص وتجعله يتهيأ لاستقبال هيئة واحدة من المتجاورات الصوتية ،كما في أبيات مسلم بن الوليد[2]

كيفَ السُّلُوُّ لِقَلْبٍ راحَ مُخْتَبِلاً ... يَهْذي بِقَلْبٍ غَيْرِ مُخْتَبَلِ
مَنْ كانَ يَخْتِلُ قِرْناً عِنْدَ مَوْقِفِه ... فَإنَّ قِرْنَ يَزيدٍ غيرُ مُخْتَتَلِ
لا يُلْقِحُ الحَرْبَ إلا رَيْثَ يَنْتُجُها ... مِنْ هالِكٍ وَأسيرٍ غَيْرِ مُخْتَتَلِ

إن نظرةً إلى الأبيات التي تمثل ظاهرة تكرار (المضاف)مخصوصاً بكلمة معينة (غير) تبين لنا أن الأبيات بهذا النسق المكرر تشكل السمات الإيقاعية ذات الإفادة والإمتاع ,والإثارة .وهذا تكرار إيداعي كما أسماه ماجد جعافرة في حديثه عن التكرار في شعر مسلم بن الوليد.[3]

(إن التكرار يعكس إلحاح الشاعر على جوهر تجربته لذلك سيطر هذا الفعل على ما يناسبه من ألفاظ الغناء والأصوات والأناشيد في نفس الوقت ويجعل القصيدة إيقاعا

---

(1) سيد خضر , التكرار الإيقاعي , ص56

(2) مسلم بن الوليد ، الديوان ،2-10

(3) ماجد جعافرة ، ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد ، مجلة جامعة تشرين ،العدد ، 198 ، ص 19

موسيقياً منتظماً متتالياً) [1] ويقوم التكرار على مبدأ الانتقاء والاختيار؛ إذ يقوم الشاعر المبدع بعملية انتقاء الألفاظ والتراكيب من خلال ما يكرره بوعي منه؛ ليرفع من قيمة إيقاعه وموسيقاه) [2]

وتسهم طبيعة الشعر العربي في إحداث التكرار ابتداء ببحور الشعر والتفاعيل المكونة لها التي يحب أن تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة ولابد من الاهتمام حرف الروي .ومن الأمثلة الدالة على أهمية تكرار الحرف قول مسلم بن الوليد :[3]

أمّــا القُبــورُ فَــإنهُنّ أوانــسٌ بِجِــوارِ قَبْــرِكِ والــدّيارُ قُبــورُ

إن تكرار حرفي الراء المسبوق بالواو زاد من الإيقاع ، وتضاعفت القيمة الموسيقية للحرف ، وكذلك حرف القاف الذي ضاعف الوضوح السمعي لدى المتلقي

وتكرار الحرف في السياق يمثل بعداً أسلوبياً في الشعر وله دلالات نفسية إذ انه يحدث جمالية أسلوبية تتعلق ببناء النص العضوي ووحدته وتماسكه حيث يعد مفتاحا لدراسة وتفكيك النصوص وفهمها . ولا يكون القصد منه التلاعب اللفظي أو التصنع والتكلف وتكرار الحرف ظاهرة أسلوبية واسعة لدى شعراء الغزل إذ إن الشاعر حين يتغزل يعيش حالة من اليأس فتظهر آثارها في النص الشِّعريّ ،فيكرر الحروف التي تشكل له راحة نفسية من هذه المعاناة التي تسيطر عليه حين ينظم القصيدة وبالتالي (يحاول خلق إيقاع موسيقي داخلي وهذا الإيقاع الموسيقي الداخلي يدلك على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر)[4] .

إن انفعالات الشاعر النفسية مرتبطة إلى حد كبير بتكرار الحرف وهي التي توجه السياق، وتبعث فيه الدلالات الإيحائية الكامنة في نفس الشاعر .

ومن الظواهر التكرارية في بناء اللغة الشعرية لدى شعراء العصر العباسي الأول تكرار الكلمة ، حيث يعمل هذا النوع من التكرار على قوة الربط بين مفردات النص

---

(1) مدحت الجبار ، القصيدة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب ، ط1 ، 1984

(2) ماجد الجعافرة ، التكرار في شعر مسلم بن الوليد ، ص12

(3) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص317

(4) موسى ربابعة ، التكرار في الشعر الجاهلي ، ص165

وإظهار العلاقات التي تحكم النص ، ويبعث على إبراز مكنونات الشاعر(لان اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها ، كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية)[1]

ونقف على بيت لدعبل الخزاعي يكرر فيه كلمة النهي فيقول : [2]

كــانَ يَنْهــى فَنَهَــى حــينَ انْتَهــى   وانْجَلَــتْ عنــهُ غَيابــاتُ الــصِّبا

إن تكرار كلمة (النهي) ومشتقاتها إشعار بحالة الشاعر النفسية المتردية ، التي تشرف على النهاية ، فجاء صوت النون والهاء منسجما مع المعنى الذي قصده الشاعر ؛ وهو فناء الشباب .

(فالكلمات خارج السياق الشِّعريّ عرائس شمعية حتى إذا اكتسبت إيحاءاتها بالمجاورة والعلاقات النحوية والدلالية والمجازية ، دبت فيها الحياة ،وإذا تكررت في إطار سياقي شعري محكم تكونت حياة النص بألوان الطيف الشِّعريّ).[3]

فالشعر لا ينسج من الأفكار بل من الكلمات ، والمعنى في الأبيات تثيره أصوات الكلمات أكثر من معانيها أحيانا ، فالمعاني حصيلة البنية الصوتية للكلمات .

3.4 بواعث جمالية توكيديّة :

لقد أدرك النقاد مدى تأثير القيمة الجمالية للفظ على الأذهان والأسماع وأدركوا مردودها على القلب أيضا ، وأحسوا بحسهم دلالات الألفاظ وإيحاءاتها (فالألفاظ الرقيقة في السمع أشخاص عليها مهابة ووقار والألفاظ الرقيقة كأشخاص ذوى دماثة ولطافة مزاج)[4].ويعود ذلك إلى لغة الشاعر ومعجمه اللغوي (فالألفاظ نراها

---

(1) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ،ص64

(2) دعبل الخزاعي ،الديوان ، ص144

(3) حياة الوعي الفني ، غيورغي غانشف ، ترجمة نوفل نيوف ، عالم المعرفة ،عدد 146 ،ص67 .

(4) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ص254

بعيون القلوب فإذا قدّمتَ منها مُؤَخّرا أو أخَّرت منها مُقدَّما ، أفسدتَ الصورة وغيّرت المعنى) [1].

وقد حرص النقاد على معاملة الكلمة ومعرفة إيقاعها وقدراتها الإيحائية(فإلى جانب الجمال الشكلي ينبغي أن ينظر إلى المضامين الداخلية وإلى ما تحمله الكلمة من قوى شعورية قد تصلح في مجال ولا تصلح في مجال آخر ، فالكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في مواضع أخرى) . [2]

يقول أبو العتاهية : [3]

إيّاكَ مِـنْ كَــذِبِ الكَــذوبِ وَإفْكِــهِ ... فَلَرُبَّمــا مَــزَجَ اليَقــينَ بِــشَكِّهِ

ولَرُبَّمــا ضَـحِكَ الكَـذوبُ تَكَلُّفــاً ... وبَكى مِنَ الـشَّيءِ الـذي لَـمْ يُبْكِـهِ

ولَرُبَّمــا صَــمَتَ الكَــذوبُ تَخَلّقــاً ... وشَكى من الشَّيءِ الذي لَـمْ يَـشْكِهِ

يؤكد الشاعر علي صفات الكذوب ويحذر من الوقوع في شركها ، فكرر كلمة الكذوب بطريقة متوازية تلفت نظر المتلقي، وتجعله دائم الحذر منه ، لقد شكل التكرار مظهرا من مظاهر الجمال؛ تمثل في تكرار الأشطار ، وتكرار الصيغ وبهذا شكلت الأبيات لوحةً فنيةً ساهمت في خلق بواعث جمالية توكيدية. ويكثر أبو العتاهية من التوازي الذي يمنح النص جمالا ويؤكد أفكاره،يقول :[4]

أَلَسْنا نَرَى الأيامَ تَجْـري صُـروفُها ... أَلسْنا نَرَى حَـثَّ الليـالي وَمَرَّهـا

أَلسْنا نَــرَى غَـدْرَ الزّمــانِ بِأهْلِــهِ ... أَلَسْنا نَرَى عَطْفَ المَنايـا وكَرَّهـا

أبدع أبو العتاهية في رسم لوحة التوازي التي تشكلت من تكرار صيغة(ألـسنا نرى) من أجل إثارة المتلقي ، وتحفيزه للسماع ،لقد تعانقت القيمة الجمالية والتوكيدية

(1) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص179

(2) ابن الأثير ، المثل السائر، 1-211

(3) أبو العتاهية ،أشعاره و أخباره، ص277

(4) المصدر السابق، ص184

في البيتين ، كما أن تكرار الصيغة أدى إلى إبراز الجمال الموسيقي وإظهار بهائــه على أفضل صورة ، يقول : [1]

فأنْــــتِ الــــدّارُ فيــــكِ البَغْــــــيُ والبَغْــــــضاءُ والــــــشّنَفُ
وأنْــــتِ الــــدّارُ فيــــكِ الظُّلْــــمُ والعُــــــدوانُ و الــــــسَّرَفُ
وأنْــــتِ الــــدّارُ فيــــكِ الهَمْــــمُ والأحــــزان والأســــفُ
وأنْــــتِ الــــدّارُ فيــــكِ الغَــــدْرُ والتَنْغــــيصُ والكَلَــــفُ

وهذه لوحة زخرفية أخرى أساسها التوازي القائم على تكرار التراكيب النحوية في قوله (فأنْتِ الدّارُ فيكِ)ثم يعقبها بثلاثة أوصاف مترادفة وعلى أوزان متقاربة، انه التشكيل الهندسي للقصيد الشعري ؛ الذي يعمل على توليد الموسيقا.

يتحول التماثل الإيقاعي في المجاورة التكرارية إلى تماثل يؤكد حركة المعنى السياقي ، حيث يعزز المعنى الذي أراد الشاعر في إيقاع يبدو ظاهرياً أنه تكرارات سطحية ، لكنها تتوغل إلى أعماق النص لتؤكد المعنى .

(أما من حيث السمات الأسلوبية التي تفجّرها بنية المجاورة التكرارية ، أثناء علاقتها السياقية من خلال مفردات البنية اللغوية فإنها دائما تحول التماثل السطحي والإيقاعي إلى تماثل يؤكد حركة المعنى السياقي ويقويه) . [2]

يلجا مسلم بن الوليد إلى المجاورة من أجل التكثيف الموسيقي ، وتعميق الدلالة التوكيدية كما في البيت التالي: [3]

يَغْدُو فَتَغْدُو المَنَايا في أَسِنَّتِهِ شَوارِعًا تَتَحَدّى النّاسَ بالأَجَلِ

ويلعب تكرار التقسيم دورا بارزاً في إظهار القيمة الجمالية والتوكيدية ؛لأن التفصيل بعد الإجمال يسهم في تكوين الانطباع التوكيديّ والجمالي في الوقت نفسه .

---

[1] المصدر السابق ، ص242

[2] إسماعيل العالم ، التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير ، جرش للبحوث والدراسات ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، 1998 ز ص83

[3] مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص11

يعدد الحمانيّ الكوفي خمس صفات جمالية في محبوبته في تشكيل رائع،يقول:[1]

وفي **خَمْسَةٍ** مِنّي حَكَتْ مِنْكِ **خَمْسَةً**　　**فَرِيقُكِ** مِنْها في فَمي طَيِّبُ الرَّشْفِ
وَوَجْهُكِ في عَيْني **ولَمْسُكِ** في يَدِي　　**وَنُطْقُكِ** في سَمْعي **وَعُرْفُكِ** في أنْفِي

إن التقسيم في البيتين السابقين شكّل هندسةً رائعةً تقوم على الزخرفة الشعرية من خلال تفصيل الصفات التي تنفرد بها المحبوبة وهي قوله :(فريقُك ووجهُك ، ولمسُكِ ، ونُطقُكِ ، وعُرفُكِ) فهي على وزن واحد ، وتكرار هذا الوزن بهذا الكم أعطى توكيدا لصفات المحبوبة ثم شكّل زخرفةً زادت الأبيات جمالاً كما ساهمت أشباه الجمل في تكملة الصورة الزخرفية وهي (في فمي ، في عيني ، في يدي و في سمعي ، في أنفي) .

أما المقابلة فتلعب دورا بارزا في الإيقاع وقد ساهم الشرط في زيادة وتيرة الإيقاع يقول أبو العتاهية : [2]

إنّ المَطايـــا تَـــشْتَكيكَ لأنّهـــا　　قَطَعَــتْ إليــكَ سباســباً وَرِمـــالا
فـــإذا **وَرَدْنَ** تَبـــادَرْنَ حقـــائِقَ　　وإذا **صَـــدَرْنَ** بنـــا صَـــدَرْنَ ثِقـــالا

إن تكرار (إذا) في البيت الثاني قد ولد انسجاما دلاليا وإيقاعيا بين الشرط وجوابه ،يحمل في طياته أبعادا إيحائية تنسجم مع الموقف الذي يريد الشاعر توكيده وفي رد الصدر على العجز نوع من الدلالة يفيد التقرير ، وبيان وتدليل؛ لأن فيه زيادةَ المعنى الذي يحصل من الإيحاء الذي يشكله اللفظ الأول مرتبطا بالثاني الذي هو تكرار له ، فهو رابط من روابط التذكر ، وإن هذا التردد نوع من الموسيقا وأقرب ما يكون إلى الغناء . يقول أبو عيينة[3]

يا زماني الماضي ببغدادَ عُـــدْ لـــي　　طالعـــاً قَـــدْ سَـــرَرْتَني **يـــا زمـــانُ**

---

[1] الحماني الكوفي ،الديوان ، ص91

[2] أبو العتاهية ، أشعاره وأخباره ، ص 606

[3] الأصفهاني ، الأغاني ، 214/14

يا زماني المُسيءَ أحْسِنْ فَقُدْمًا   كانَ عِنْدي مِنْ فِعْلِكَ الإحسانُ

وفيه فوق ما تقدم رونق من حسن السبك في الصناعة ، ومائية وطلاوة من جمال العرض) [1] وفي تشابه الأطراف تركيز المدلول المكرّر والتنويه عنه بما يلفت النفس إلى التتابع المتوازي(فهو يلذّ السمع ،ويخفّ على القلب ،ويقوى به الانسجام والتلاؤم بين ما قبله وما بعده ، وفيه قدرة عارضة للشاعر وتصرفه في الكلام . [2]

يقول أبو حية النميري:[3]

رَمَتْنِي وسِترُ اللهِ بيني وبينَها   عَشيّةَ آرامُ الكناسِ رَميمُ
رَميمُ التي قالتْ لجاراتِ بيتِها   ضَمِنْتُ لكُم أن لا يزالُ يَهيمُ

يؤدي تشابه الأطراف وظيفتين على الأقل إحداهما : وظيفة تأكيد وإلحاح ، ربما تكفل بتجسيمها في تقديرنا شعر الغزل خاصة ، ولاسيما بما كان منه ناجما عن الخيبة في الحبّ ، وعن التشبث اليائس بالمرأة .

إن الشعر عالم مصغر مصنوع من رغبة الشعراء في أن يحولوا العالم إلى ما يشتهون ، بقليل من العقل وكثير من العاطفة . يرى ميخائيل إدواردز (أن التكرار مقولة متأصلة في الفكر البشري ، وظاهرة أساسية في العالم المحيط بنا ، وإن الشاعر؛ إذ يكرر الكلام إنما يفعل ذلك كي يغير الماضي حتى يستطيع التقدم بالرغم من فداحة ما وقع ، ذلك أن الشعر من زاوية نظر ما؛ هو الماضي البعيد الذي نكرره من اجل المستقبل) . [4] وقد ذهب (جون مولينو:في تحديده لدلالة التكرار ووظيفته في الشعر إلى أن التكرار المعجمي أو التركيبي أساساً انثروبولوجيا يتمثل في استعادة مواعيد ذات صلة بالأساطير والطقوس التي يضطر فيها الإنسان إلى

---

(1) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، إبراهيم سلامة القاهرة ، الإنجلو المصرية ، ج2 ، 1952 ، ص127

(2) عز الدين علي السيد،التكرير بين المثير والتأثير،ص238

(3) أبو حية النميري ، أشعاره ، المورد العراقية ، 4/ 1 /1975 ، ص133

(4) عبد الرحمن بدوي ، في الشعر الأوربي المعاصر، ص122

إعادة فعل ما عددا من المرات يكرر في نطاقها ذلك العقل , بشكلٍ وصدًى ما كان قد وقع , ويعبر عن ذاته مباشرة بواسطة أغانٍ أو صيغٍ معادة).[1]

ومن المعلوم أن للتكرار أهميةً قصوى في عمل الشعر ،فهو من أبرز مقوماته النفسية والمعنوية , ثم إن له قيمةً بالغة تتصل به كونه شكلاً من أشكال الانتظام ترجع قيمته إلى الدلالة التوكيدية. وهذا ما أكده حسن إسماعيل بقوله:إن التكرير (يوثق المعاني في النفوس , ويثبتها في الأذهان) [2] .

4.4بواعث فكرية (رؤية)

استطاع التطور الثقافي في العصر العباسي أن يزحف إلى فكر الشاعر ورؤاه ويمتزج بفنه الشِّعريّ , ففقدت بعض القصائد الوحدة النفسية والإيحاء وحلت محلها الذاتية الفردية وابتعدت عن القضايا العامة للمجتمع .

وفي العصر العباسي الأول وبحكم التطور الثقافي استطاع الشعر أن يهذب العاطفة ويجعلها مصدرا من مصادر الرؤيا،(إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مدٍّ من تفجرات الأعماق , وإلا تحوّلت إلى رنينٍ باردٍ صُنْعيّ أجوف). [3]

يقرر العتبي مجموعة من الحقائق والرؤى تتعلق بالرزق والقدر والفقر ،يقول: [4]

لــيسَ احتيــالٌ ولا عقْــلٌ ولا أدَبٌ	يُجْدي عليكَ إذا لَـمْ يُـسْعِدِ القَـدَرُ
ولا تَــوانٍ ولا عَجْــزٍ يَــضُرُّ إذا	جاءَ القضاءُ بمـا فيـهِ لَـكَ الخيَـرُ
مــا قَــدّرَ اللهُ لا يُغْيِيــكَ مطْلَبُــهُ	والسّعْيُ في نَيْلِ ما لَمْ يقْضِهِ عَـسِرُ
إني علــى عُــسْرِي بــاللهِ ذُو ثِقَــةٍ	وربَّ قومٍ إذا مــا أعـسَرُوا كفَـرُوا
كــمْ مــانعٍ نفْــسَهُ لَــذّاتِها حَــذَراً	للفقْرِ لــيسَ لــهُ مِـنْ مالِـهِ ذُخُـرُ

---

[1] محمد كنوني ،التوازي ولغة الشعر ،مجلة فكر ونقد ،العدد، ، 18 ،1999الرباط ،المغرب ،ص79

[2] حسن إسماعيل عبد الرزاق , النظم البلاغي بين النظرية والتطبيق , دار الطباعة المحمدية , مصر , ط1 , 1983 , ص378 .

[3] أدونيس , مقدمة للشعر العربي , ط4 , دار العودة بيروت , 1983 , ص94

[4] ، مجاهد بهجت ، العتبي البصري الشاعر الراوية ،ص60

إنْ كـــانَ إمـــساكهُ للفقْـــرِ يُحَـــذِّرُهُ   فقـــدْ تعَجّـــلَ فَقْـــراً قَبْـــلَ يَفْتَقِـــرُ

يقرر العتبي حقائق راسخةً ،تتعلق برؤيته للقضاء والقدر والرزق المقدر من الله ويقف كذلك من الفقر موقفا واضحا إذ يكرر الفقر في البيتين الآخرين ليصل إلى قناعة تقوم على نبذ البخل ؛مخافة الفقر؛ لأن شدة الحرص هي الفقر عينه ،وتتشكل لديه قناعة أخرى هي أن الرزق مقدّر، لن ينفع معه لا أدب ولا عقل ولا احتيال .

أما حالات العسر فهي حقيقة أخرى يتكيء الشاعر عليها ليقرر منهجه فيها إذ يحسن الظن بالله ، لأن الله عزّ وجلّ سيجعل مع العسر يسرا .

لاحظنا في الأبيات السابقة جملة من الحقائق والأفكار التي بنى الشاعر على أساسها رؤيته لها ، وقد ساهم التكرار في توكيدها وإبرازها لتكون منارة للمتلقي يهتدي بها، وساعد التكرار في إبراز رؤية الشاعر للموت كما هي عند أبي العتاهية الذي أشغلته قضية المصير ، ومن أبرز أنواع البديع التقابل إذ يمثل رؤية الشاعر ويظهر الوجه الآخر للمجتمع .فقد لاحظ بعض الشعراء بإحساسهم المرهف تناقض المجتمع ، فالناس يعيشون حياة مليئة بالمتناقضات والمجاملات ، وهذا يلحق الأذى النفسي بأفراد المجتمع بما فيهم الشاعر الذي قد يتضرر أكثر من غيره نظرا لمركزه الاجتماعي فالحساد ينصبون لهم شرك الحسد ، وهذا الأمر يستثير الشاعر ويلجئه إلى التضاد والتقابل، فالتضاد لم يكن حليةً لفظيةً أو ترفاً بديعياً ، بل تصويرا لرحلة الشاعر الحياتية وما فيها من مواقف مؤلمة . فهو يعكس مدى الفوارق بين طبقات المجتمع (إن الطباق يأتي في كثير من الأشعار من أجل أن يوازن بين معنى سابق وآخر لاحق أو يقع موقعة كما تقع الأيدي مكان الأرجل في شيء ذات الأربع). [1]

وفي البديع يظهر الإيقاع بوضوح ، إذ يبرز اشتياق النفس إلى فن المعمار الهندسي الذي يقوم على الانتظام والتوازن ، وقد تطلّب هذا الأمر من الشاعر زخماً فنياً يوفر لأشعاره الإيقاع المنسجم مع حاجة النفس .

---

[1] عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ص663

ونرى شعراء العصر العباسي الأول قد اقتنصوا الظواهر البديعية لتشكيل البنية الإيقاعية في أشعارهم تلبية لحاجات النفس .فالإيقاع الناتج عن التكرار يقوم على أساس وجداني نفسي ، يحقق للنفس ارتياحا؛ وذلك من خلال اعتماد الشعراء على حركة الألفاظ وما يصدر عنها من إيقاع .

فالإيقاع وليد التجربة الشعورية ، والقصيدة لا تعبر عن دلالات قريبة المعنى وإنما هي رؤيا بعيدة وخلق جديد لعمل فني ينمو ليصل درجة الاكتمال الفني وتلك الرؤى تستمد حيويتها من أعماق النفس لدى الشعراء .

(إن القصيدة الشعرية ليست مجرد أصوات وتراكيب تدغدغ أذن السامع بإيقاعها بل إنها لحظة حياتية خلقها فنان مرهف وفقا لإيقاعه النفسي الخاص مما يثير لدى المتلقي الشعور بزخم الحياة وإيقاعها).[1]

لقد أرجع كولردج الإيقاع إلى عاملين نفسيين أولهما :(يقوم على التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينه وثانيهما يقوم على المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشا عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي).[2] يؤطر أبو العتاهية رؤيته للموت من خلال التكرار، فيقول :[3]

هو الموتُ يا بْنَ المَوْتِ والبَعْثُ بعْدَهُ فَمِنْ بينِ مَبْعوثٍ مُخِفّاً ومُثْقِلا

وقوله:[4]

وَلَقَدْ رَأَيْتُ الموت يبرق سيفه بيدِ المنيَّةِ حيثُ كنتَ حِيالي
وَلَقَدْ رَأَيْتُ عرى الحياة تخرمت ولقدْ تصدَّى الوارثونَ لِمالي
وَلَقَدْ رَأَيْتُ على الفناء أدلة فيما تَنَكَّرَ مِنْ تصَرُّفِ حالي

---

[1] الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي الأول ، إبتسام أحمد حمدان ، رسائل جامعية ، 1995 ص104

[2] محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية بيروت ، 1981 ، ص162

[3] أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، ص304

[4] المصدر السابق ص282

إنها نهايةٌ مؤلمةٌ ورؤيةٌ مفزعةٌ شكّلها تكرار حرف التحقيق(قد)مع تكرار الرؤية البصرية التي كررها للاعتبار والموعظة.

أما التضاد من طباق ومقابلة فهو من أبرز ألوان البديع التي استغلها الشعراء في العصر العباسي ، لما في التضاد من تعبير عن رؤيتهم وموقفهم من الحياة ،ورؤيتهم للواقع المتناقض من حولهم، فعكست أشعارهم على مرآة التضاد ما عاناه المجتمع من مرارة الفقر والظلم ، وما يتمناه الشعراء من آمال بدت بعيده المنال.

يقول دعبل الخزاعي: (1)

الجودُ يعلمُ أنّي منذُ عاهَدَنَي ما خُنْتُهُ وقْتَ **مَيْسوري وَمَعْسُوري**

إن المقابلة بين(ميسوري ومعسوري) يبرز تلك الرؤية التي يؤمن بها الشاعر وهي اهتمامه بالجود والكرم ، رغم كل الظروف وقلة ذات اليد.

وقوله : (2)

فلا **البُعْدُ** يُسلّيني ولا **القُرْبُ** نافِعي وفي الطّمَعِ الأدْواءُ واليأسُ لا يُبْرِي

تتوالى الصور المتضادة في البيت ويرتكز الشاعر على حسن التقسيم الذي أكد رؤيته تجاه المحبوبة.

وقول أبو تمام : (3)

وغَرَّبْتُ حتّى لمْ أجِـدْ ذِكْـرَ مَــشْرِقٍ **وشَرّقتُ** حتى قـدْ نَـسيتُ **المَغاربـا**

وَكنتُ امرءًا ألقى الزمــانَ **مــسالماً** فآلَيْـــتُ لا ألقـــاهُ إلاّ **مُحارِبــــا**

تتكرر رؤية التضاد عند أبي تمام ،فالدهر يُبكيه والدهر يحزنه ، والدهر يذيقه أفاويق حلوة ، وفجأة يجعله يتجرع مرارة الحزن ولوعة الفراق. إن هذه التزاوجات

---

(1) دعبل الخزاعي الديوان ،ص208

(2) المصدر السابق ، ص 206

(3) أبو تمام ، الديوان ، 1/ 141

القائمة على التضاد جعلت المتلقي يستنفر كلّ وعيه وإدراكه ؛ ليدرك ما يشكله التوازي القائم على التضاد من رؤية تشاؤمية جعلت الشاعر يبكي الدهر ، ويلبسه شيئا من حقده، لقد طغى الجانب العقلي على أبي تمام وجاءت رؤياه للوهلة الأولى ضبابية .

ويبدع أبو تمام عبر ريشته الفنية في رسم لوحة متوازية تقوم على التقابل الخفي الذي يرتكز على المعنى أكثر من ارتكازه على الألفاظ ، فيقول :[1]

وقد كانَ فَوْتُ المَوْتِ سَـهْلاً فَـرَدَّهُ إليهِ الحِفاظُ المُـرُّ والخُلُـقُ الـوَعْرُ
ونفسٌ تعـافُ العـارَ حتّـى كأنّـهُ هو الكُفْرُ يومَ الرَّوْعِ أوْ دُونَهُ الكُفْـرُ

لقد حلّق أبو تمام في الخيال بعيدا ورسم صورةً بُنيت على التقابل الخفي الذي يلمح من خلال السياق ، ففي الشق الأول يرى أن الحفاظ على الحياة بفوت الموت أمرٌ سهلٌ يستطيع المرءُ تحقيقه بكل الوسائل ، وفي الشق الثاني يرى أن الحفاظ على الحرمات والقيم تدفعه نحو الموت ، إن هذا التقابل إيقاعي بالدرجة الأولى ارتكزت عليه الصورة ، وبدا الفارس صلبا من خلال المفردات القوية (الحفاظ المرّ الخلق الوعر ، الكفر، الروع)

مقابلة :[2]

له يومُ بـؤسٍ فيـه للنـاسِ أبْـؤُسٌ ويـومُ نَعـيمٍ فيـهِ للنـاسِ أنعـمُ
فلْيُمطِـر يـومَ منـه كفـه النّـدى ويُمْطِرُ يومَ البؤْسِ مـن كَفّـهِ الـدَمُ
ولوْ أنّ يـومَ البـؤْسِ خلّـى عقابَـهُ على الناسِ لمْ يـصبحْ علـى الأرض
ولوْ أنّ يـومَ الجـودِ خلّـى نوالَـهُ على الأرض لم يصبح علـى الأرض

ويرى العتبى البصري أن المقابلة تبرز الحقائق التي تظهر في المجتمع :[3]

---

[1] أبو تمام ، الديوان ، 4/ 81

[2] الحسين بن مطير الاسدي ، ص186

[3] العتبي البصري ، أشعاره ، جمع وتحقيق ، مجاهد بهجت ، مجلة كليه الآداب ، بغداد العدد و 26 ، 1989 ، ص62

وعمّا قليـلٍ لـنْ تَـرَى باكِيـاً لَنـا   سيَضْحَكُ مَنْ يبكي ويُعْرِضُ عَنْ ذِكْرِ
تَرى صاحِبِي يَبْكي قَلـيلاً لفُرقَتِـي   ويَضحَكُ من طُولِ الليالي عَلى قَبْرِي
ويُحَـدِثُ إخوانـاً ويَنْسى مَـوَدَّتِي   وتَشْغلُهُ الأحبابُ عَنِّي وَعَنْ ذِكْرِي

لقد أظهر التقابل في الأبيات السابقة رؤية الشاعر حين رسم صورة المرء بعد الموت ، فالأصدقاء يبكون قليلا ثم يضحكون كثيراً بعد موته.

ونسلط الضوء على التوازي التقابلي الذي اتكأ عليه أبو تمام، لما فيه من قدرة على التعبير عن رؤية الشعراء تجاه القضايا التي تؤرقهم :[1]

جارَى إليـهِ البـيْنُ وَصْـلَ خَرِيـدَةٍ   ماشَتْ إليـهِ المَطْـلَ مَـشْيَ الأكْبُـدِ

بنى الشاعر هذا البيت على أساس التقابل كي يظهر رؤيته الفكرية تجاه الوصل والبين ، وقد شكل التوازي هندسة رائعة تدهش المتلقي من خلال تداخل الظواهر البديعية وتعانقها على نحو إيقاعي منظم ،وحتى يتضح لنا الإيقاع الذي يشكله التقابل نقف عند هذا البيت الشِّعريّ للعباس بن الأحنف: [2]

ما غابَ عنّي وجهُها مُذْ رأيتُها   ولا مالَ بي عنْها إلى غَيْرِها قَلْبِي

إن تكرار حروف الجر والضمائر في البيت (بي ، عنها، إلى، غيرها ، عني) بهذا الانتشار يجعل البيت للوهلة الأولى مضطربا يتثاقل إيقاعه ، ولكن حين ينظر إليه من وجهة تقابلية فإننا نحس بصورة مثيرة ولّدها التقابل (ما غاب، ولا مال) و(عني ، وعنها) و(وجهها، قلبي) .

فالشاعر العباسي حلقة في سلسلة طويلة تحكمه منظومة اجتماعيه واسعة ، ينتقي منها ويرتد إليها ،حيث يضفي على هذه الاختيارات بعض التعديلات والجماليات التي تتناسب ورؤيته للعصر الذي يعيش فيه .

---

(1) أبو تمام ، الديوان ، 2/ 45

(2) العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص 49

وهذا ما أشار إليه يونغ بقوله :(إن النماذج الأصلية كانت ولا تزال قوًى نفسية حيّةً هاجعةً في اللاوعي الإنساني الجماعي الذي يختلف عن اللاوعي الفردي .)[1]

وقد حرص الشعراء على إشاعة الانتظام في النص عن طريق التكرار ، وما تضفيه اللغة من كثافة تشد انتباه المتلقي وتحيل الاهتمام إلى طريقة التعبير باللغة ، وهذه هي الشعرية التي ينادى بها النقاد والشعراء ، وتعتمد على التكرار والتوازي .

وتكمن فائدة التكرار في التأثير على المتلقي ، فالشاعر يكرر الأهم في كلامه لشد انتباه المتلقي ،(كما إن للتكرار وظيفةً توكيديةً على المعنى والفكرة ، وطبيعة موسيقاه التي تظهر داخل النص الشِّعريّ ، فالمثير في التكرار إذن على الإطلاق إما أن يعود على الإيقاع ، وإما أن يعود على موضوعه).[2] .

ويمكننا القول : إن للمتلقي دوراً في تحديد المسار الإيقاعي للقصيدة العباسية ؛ لأن الشاعر كان في أغلب شعره يتوجه إلى الآخرين وهم من عِلية القوم في غالب الأحيان كالخلفاء والأمراء ، الذين ساهموا في التطور الشِّعريّ آنذاك بتذوقهم للشعر واحتفائهم بالشعراء ،وكذلك بعض طبقات العامة ، وأصحاب الذوق الرفيع ،حتى غدت القصيدة العباسية أشبه بحديقة تزرع بالورود بعناية فائقة من حيث الألوان والتناسق عن طريق تكرار البذور لتخرج على هيئة متوازية في الغالب .

5.4 بواعث طقسية احتفالية:

يختلف التوازي في شعر الرثاء الجاهلي مثلا عن الرثاء في شعر العصر العباسي؛ لأن طقوس الرثاء مختلفة تماما ، فالشاعر الجاهلي كان يقوم باحتفالية خاصة لحظة الرثاء ، فيحلق رأسه ويبقى له ذؤابتين ، ويلبس زيّا خاصا للرثاء فهو قريب الشبه من الساحر حين ينفث في عقده ، فالشعر نفثة من السحر.

وضمن هذه الطقوس الرثائية تأتي القصيدة مشتملة على أنواع من التوازي ،كي تظهر أهمية الميت ؛ وتكشف عن نفسية الشاعر الحزينة ؛ وترد على أعدائه وحساده

---

(1) يونغ ، جدلية الأنا واللاوعي ، ترجمة نبيل محسن ، دار الحوار ، سوريا ، ط1، 1997 ، ص45

(2) عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، ص85 .

وفي العصر العباسي الأول ، اختفت هذه الطقوس الرثائية باستثناء بعض الشعراء الذين ظلوا محافظين على النهج التقليدي ، فأصبحت فلسفة الرثاء مختلفة حتى في موضوعها، وجاء التوازي منسجما مع معطيات العصر وثقافته .

إن تكرار أسماء الأماكن في المقدمات النسيبية في العصر العباسي الأول شكل تأثيراً سحريًّا ، إذ يشكل تكرارها حالة جذب للحنين الذي يملا النفوس عند الشعراء رغم أن تلك المواقع ما هي إلا مكانات متخيلة خريطتها الشعر ، فالمهم هو التأثير السحري لتلك الأسماء وما تشكّله من عاطفة وجدانية .

وحين حاول الشعراء الشعوبيون في العصر العباسي الأول أن يستبدلوا الأسماء العربية مثل (سلمى، واللّوى، وذي سَلم) ،فشلت محاولاتهم ؛لأن ذاكرة الكلمات صارت رمزا ،فمن الصعب أن تحلّ الأسماء الفارسية مكانها ، لأن الكلمات العربية ومنذ العصر الجاهلي أخذت قوةً شعريةً محملةً بمعاني الوجد، والشوق، والحنين وارتبطت بالوقفة الطللية ، حتى أن نغمة الأسماء الصادرة صارت نغماً مألوفًا لدى المتلقي ترتاح له الأذن ، وقد راح أبو تمام يدافع عن تراث الأمة ، واخذ يستعيد من الذاكرة تلك الكلمات ذات الوقع الموسيقي ممتطيا صهوة التكرار والجناس ، لقد أحيا أبو تمام ذاكرة الأماكن التي تنتمي إلى تراث الأمة . يقول أبو تمام:[1]

لقدْ كادَ يَنْسى عَهْـدَ ظَميـاءَ بـاللّوَى ... ولكـنْ أمَلّتْـهُ عليـهِ الحَمـائِمُ

استطاع مسلم بن الوليد أن يستحضر التراث في هذين البيتين ويصور الأطلال:[2]

أبكـى نَعَـمْ أبكـاهُ رَبْـعٌ بـاللِّوَى ... تَسْفي عليـهِ مـعَ العَجـاجِ المُـورُ
تـاللهِ مـا إنْ كـادَ يقتُلُنـي الهَـوَى ... لـولا رُسـومٌ بـالعَقيقِ وُدورُ

لقد أبدع الشعراء العباسيون أشعارهم تحت تأثير التقاليد لتراثهم الشّعريّ ، وقد برزت خصوصية التكرار في أشعارهم، فالذي يطور الشعر أفضل من الذي يقلده.

---

(1) أبو تمام ، الديوان ، 177/3

(2) مسلم بن الوليد ، الديوان ، ص220

يكرر بشار ذكر الأماكن ويسلم عليها كعادة الشعراء يقول :[1]

سَلِّمْ عَلَى الدارِ بذي تَنْضُبِ   فَشَطِّ حَوْضَى فَلِوَى قَعْنَبِ

وتنبه عبدالله الطيب للتأثير السحري الماثل في المقدمات النسيبية ، وما تقوم به الكلمات من جاذبيه سحرية تجعل المتلقي مشدودا إلى تلك الخريطة المكانية ، وما تشكله من قوة عاطفية .

(لقد خضع الشعراء للطاقة السحرية للكلمات ، حين خلعوا على الأماكن أسماء المواقع البدوية المفعمة بشحنات شعرية تنتمي إلى ذاك المخزون من الأماكن التي تجولت في ذاكرة الشعراء ، فالأسماء الجديدة لم تأخذ نفس الجاذبية بالنسبة للمتلقي فلابد من العودة إلى خزان الذكريات فالزوراء تحمل سحرا خاصا لدى الشعراء والمتلقين على حد سواء ، فقد حلت محل بغداد لدى بعض الشعراء ، وكذلك أسماء المحبوبات وما فيها من رمزية دينية أو اجتماعية ، مرتبطة بالخصب والنماء)[2].

أما الوظيفة الثانية للتكرار فإنها وظيفة التعزيم أو الرقية اللفظية وهي وظيفة يطّلع التكرار الشِّعريّ في نطاقها بإثارة الأشياء والأشخاص والظواهر بغية حملها على الانصياع للعزم الذاتي المعلق على الشعر التي أعادها التكرار.

ونبقى مع هذه المقطوعة الابتهالية لأبي نواس التي انسابت على لسانه في الحج: [3]

إلهَنا ما أعْدَلَكْ   مليكُ كُلِّ مَنْ مَلَكْ
لبّيكَ إنّ الحَمْدَ لَكْ   والمُلْكُ لا شَرِيكَ لَكْ
ما خابَ عبدٌ سَألَكْ   أنت لَه حيثُ سَلَكْ
لبّيكَ إنّ الحَمْدَ لكْ   والمُلْكُ لا شَرِيكَ لَكْ
كُلُّ نَبِيٍّ وَمَلَكْ   وكُلّ مَنْ أهلّ لَكْ
وكل عبد سالكْ   سبّح أو لبى فلكْ

---

[1] بشار بن برد ، الديوان ، 145/1

[2] عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ،256/2

[3] أبو نواس ، الديوان ، 2 /662

لبيك إن الحمد لكْ   والملك لا شريك لكْ

في هذه المعزوفة التي تنبعث منها أشواق التوبة ،تأتي الكلمات وكأنها تشكل ألفاظ رقية يقوم بها راقٍ ،فالطقس الشعري يتناسب مع الطقس في الحج ، ولا سيما أن الأبيات قيلت أثناء تأدية هذه الشعيرة التي يخضع فيها الإنسان إلى أجواء تسحر النفس ،فتكرار اللازمة في الأبيات منح النص الشعري مسحة عاطفية حزينة انبثقت عن تلك الأجواء الإيمانية التي عاشها أبو نواس لحظة الإلهام.

ومن هنا وجب فهم الشعر على إنه جهد بشري لفظي هدفه التوغل في مجاهل الذات وغوامض الكون ، يستخدم قدرة اللغة على الكشف عن مكنونات النفس .

يقول هيدجر : (وما يبقى يؤسسه الشعراء باعتبار أن الكلمة لا تتكلم فعلا إلا في الخطاب الشِّعريّ، وأن أصفى حالات الكلام هي حالة الكلام الشِّعريّ ؛ لأن النص الشِّعريّ قد لا يقدم أي إعلام عن العالم باعتباره وسما وتعيينا ، وإنما باعتباره دعوة واستحضارا ونداءً يجعل ما يناديه أقرب مما كان الشيء)[1].

ويصور لنا أبو العتاهية مشهدا من مشاهد الموت في طقس جنائزي مهيب يرهب السامع ، ويعمق خوفه من الموت ، يقول: [2]

وكأنّ القومَ قدْ قاموا فقالوا ادْرِكوهُ
سائِلوهُ كلِّموهُ حَرّشوهُ لقّنوهُ
فإذا استَيأسَ منْهُ القومُ قالوا حَرِّفوهُ
حَرِّفوهُ وجِّهوهُ مَدّدوهُ غمِّضوهُ
ارْفَعوهُ غَسّلوهُ كفِّنوهُ حنِّطوهُ
فإذا صَلّوا عليهِ قيلَ هاتُوا واقْبُروهُ

(1) عبد الرحمن بدوي ، في الشعر الأوربي المعاصر، ص120

(2) أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، ص 422

إنه طقس رثائي حزين ، يؤثر في النفوس ، وهذا ما يريده أبو العتاهية الزاهد.

ومن الأغراض التي تصلح للطقوس الشعرية الهجاء ، فالشعراء الجاهليون إذا أرادوا الهجاء؛ يمارسون طقوسا خاصة من حيث اللباس وانتقاء الألفاظ ، وقد ظلت بعض جذورها حية. وما يشابه تلك الطقوس قول بشار:[1]

جاء تكرار هذه العبارة الهجائية مشعرا وجود طقس هجائي ،يشفي به غليله، كما يشفي الراقي مريضه عن طريق ترديد مفردات التعزيم بكلمات مكررة.

فالشاعر يظهر قدرته الفائقة على التعامل مع المواقف بشجاعة، كما هو الساحر.

هذه بعض الأمثلة الدالة على البواعث الطقسية، ومن هنا يمكننا القول: إن إيقاع الشعر ينبعث من الوجدان ، وينطلق من جملة من الأحاسيس والمشاعر التي يختزنها الواقع ،لتخرج عملا فنيا رائعا يدغدغ عواطف المتلقي ، ويروح عن الشاعر .

(ويبقى التكرار عنصرا أساسيا في كافة فروع الموسيقى، بل يمكن القول إن الفنون بأنواعها تشتمل على عنصرين هما : التكرار والتنوع .فالموسيقيُّ يكرر نغمة بعينها في أنماط محدده ، وكذلك الشاعر ،يكرر أصواتا بعينها ، وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم والبناء.[2]

ولن يرقى الشعر إلى مراتب الجودة والكمال ، ولن يرضى أو يغذى فنيا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويرتبط بتلك النقرة الصوتية المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيّبا لا يستطيع أن يتماسك، بل لظل مندفعا بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له)[3].

---

[1] بشار بن برد ، الديوان ،2/ 48

[2] فاطمة محجوب ، التكرار في الشعر ، مجلة شعر ، عدد 8 ،1977 ص29

[3] إليزابيث درو ،الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص45

خلاصة البحث ونتائجه الاساسية:

تناولت الدراسة التكرار في شعر العصر العباسي الأول ، وقد تشكلت لدي رؤية واضحة حول هذه الظاهرة البلاغية التي ركب موجتها شعراء العربية في العصر العباسي الأول؛وهي أن التكرار هو الطريق الأرحب لتوليد الدلالات الإيحائية،وإضاءة الجوانب الإيقاعية والنفسية .

وظلت الدراسة على امتداد فصولها الأربعة تتعقب التكرار في دواوين الشعراء وأُمّات الكتب من مصادر الأدب تبحث عن كل إيقاع يمنح النص دلالة ، ويبعث فيه نغمة ينتشي لها الشاعر والمتلقي معا.

ففي الفصل الأول درست ظاهرة التوازي ،واتضح لي أن شعراء العصر قد تأنقوا في اختيار الحروف والكلمات والصيغ التي تعمل على هندسة القصيدة بزخرفة تتناسب مع جمال الطبيعية العباسية وزخارف حضارتها المتألقة في سماء الأدب .

وأظيرت الدراسة أن بنية النص الشعريّ عند بعض الشعراء اشتملت على نسق من العلائق الوشيجة بين الحروف والكلمات ، وحركة النفس الشعورية انعكست على الدفقات الشعرية في القصيدة ، وأدّت إلى التوازي الإيقاعي المنبعث من القافية والترصيع والتصريع ،أما التوازي الدلالي، فيتعلق بالبنيات النحوية والصرفية وحرص الشعراء من خلال تلك البنيات الأسلوبية على تأكيد المعاني ، وإثارة انتباه المتلقي ليبقى مشدوداً إلى تطور المعاني داخل البناء النصيّ في القصيدة ،واشتمل الفصل على التوازي الصوتي المتعلق بالحرف .

وأكّدت الدراسة أهمية الدلالة المستمدة من طبيعة الحروف ، وسحر الألفاظ ، وهذا ما حدا بشعراء العصر لاستخدام الحروف التي تميل نحو الرقّة والغنائية؛لأن طبيعة العصر تُحتّم عليهم ذلك؛ إذ انتشرت دور الرقص والغناء والديارات في كل الأنحاء.

وقد حرصتُ على مبدأ الانتقاء والاختيار للقصائد والمقطوعات التي اشتملت على التكرار، وتَمثّل فيها التوازي الصوتي المنبعث من سحر الحروف المفردة وحروف الاستفهام والنداء والشرط ، وجاء تركيز الشعراء على حروف بعينها في

مواطن التفجع؛ كتكرار حرف النون وحرف العين في الرثاء ، والحروف الصفيرية وما فيها من غنائية ،وكذلك توازي الكلمة إذ أكثر الشعراء من تكرار أسماء المحبوبات ، وأسماء الممدوحين، لا سيما أن مدح الخلفاء والأمراء كان غرضا للشعراء، تكسبا بالشعر، ورغبة في العطايا التي يقدمها الخلفاء من أجل دعم سياساتهم، وأحقيتهم في الخلافة.

وختمتُ الفصل بإيقاع القافية المتشكل من توازي حرف الروي على امتداد القصيدة وارتباطه بغرض القصيدة ، وهذا ما لامسته الدراسة في قوافي الشعراء .أما الإيقاع الداخلي، فقد تجلّى في الترصيع الذي زيّن الأبيات، وطرّزها بالجمال الشكلي والإيقاعي وساهم التصريعُ في تشكيل النغم المتوازي المتصاعد من الصدر والعجز .

وأما الفصل الثاني فقد تناول التكرار اللفظي على امتداد خريطة البيت الشعري، وقد خلصتُ إلى أنَّ هذا النوع يتخذ من التكرار مفتاحا للأبيات ؛ يدخل من خلاله المتلقي إلى النص ليكشف عن معانيه؛ لأنّ المتلقي يكون في حالة جياشة متفاعلة مع نبضات إيقاعيةٍ مناسبة لتلك المعاني والأفكار التي يبثها الشاعر عن طريق التكرار؛ لتوقع في نفس المتلقي تلك الانفعالات. كما يتضمّن الفصل التكرار الأفقي الذي تشكله الملاحظ البلاغية (البديعية) مثل ردّ العجز على الصدر،وتشابه الأطراف والترديد والتعديد ، والمجاورة، والتعطّف،.والتجنيس ، وتكرار الأشطار والأبيات وتكرار الصورة ،وتوصلتُ إلى أنّ الحضارة العباسية أسهمت بنضوج هذا النوع من التكرار؛ لأن مفردات الحضارة الجديدة أغنت المعجم الشعري والدلالي لدى الشعراء؛مما ساعد على هندسة القصيدة وما اشتملت عليه من صور مكرّرة بطريقة إبداعية،وتبين لي أن الشعر في هذا العصر قد خلا من تكرار البيت في القصيدة الواحدة وكذلك تكرار اللازمة ، في حين ظهر تكرار الأبيات عند أكثر من شاعر حتى وصلت إلى حدِّ السرقات الشعرية .

وتناول الفصل الثالث تكرار الموضوعات الشعرية ، وقد قسمتها إلى ثلاثة موضوعات هي الموضوعات التقليدية المستمدة من تراث الأمة، وقصدت إلى بيان

أثر الحضارة العباسية في التراث، وإلى أيّ مدى استدعى الشعراء العباسيون أغراض الشعر القديم .

أما الموضوعات الجديدة التي تفرّد بها العصر العباسي الأول فقد اهتم بها الشعراء فكانت وسما لأدب العصر، ومنها رثاء المدن الذي تناوح به الشعراء على خراب بغداد، والفتن التي عصفت بها في ذاك العصر ، ولم يغب عن بال الشعراء رسم معالم الرقي والازدهار الذي وصلت إليه الحضارة فكان مرتعاً خصبًا لخيال الشعراء المحلّق ، فالقصور والحدائق الغنّاء والأنهار انبعث منها عبقُ الحضارة ،وصورها الشعراء أجمل تصوير بريشاتهم الفنية التي اتخذت من التكرار أساسًا زخرفيًا لها.

ويبقى لكلّ حضارة ظلّ، وفي ظلّ الحضارة العباسية كان الفقر حاضرا رغم الثراء والترف؛ فالتقط شعراء الشعب ملامح الفقر وأطّروها برؤية واضحة مسلطين الأضواء على الطبقات الكادحة بطريقة ساخرةٍ لاذعة؛ أساسها التكرار الذي يشعر بالظلم ،فهناك من يفترش الحرير ويأكل بأواني الذهب، والفضة. وفي المقابل هناك من يفترش الأرض ويربط حجراً على بطنه الطاوي من شدة الجوع ،حتى صرنا نسمع بشعراء صعاليك دفعتهم قسوة الظروف باتجاه الصعلكة المستهجنة في عصر من عصور الأمة الذهبية .

أمّا الفصل الرابع فجاء قراءة تفسيريّة لبواعث التكرار وقد أطرتها بما يلي :

بواعث نفسية ينطوي تحتها كلُّ ما يُظهر لواعج القلب ووهج الوجدان ، ثم الإيقاعية التي تشنّف لها الآذان وتميل لها القلوب ،كما كشفت الدراسة عن هندسة القصيدة التي منحتها الجمال والتوكيد معا .

أما البواعث الفكرية فقد أظهرتها فلسفة الحضارة العباسية،وجدلها الدائر في البصرة والكوفة وبغداد، فجاءت الرؤى متناغمةً مع قضايا العصر.

ونظرا لتميّز الحضارة العباسية من غيرها في جانب الزخرفة الإسلامية في بناء القصور والمساجد والحدائق، فقد شكّلت هذه المعطيات جانبا جماليا في الشعر العباسي الذي هو انعكاسٌ لصورة الحضارة تمثّلَ في التكرار والتوازي .

أما البواعث الطقسية(الاحتفالية) وما يرافقها من شعائر اختص بها الشعر فقد جاءت على استحياء ؛لأن طريقة التفكير اختلفت لدى الشعراء؛ فصاروا ينظرون إلى القضايا نظرة يحكمها العقل بعيدا عن المؤثرات الاعتقادية ،والأسطورية لكنّ جمرها ظل يخبو تحت الرماد فحاول البعض النفخ فيه؛ أمثال أبي العتاهية وبشار، ومسلم بن الوليد، وانحصرت في الرثاء والهجاء وإسداء النصح ، وخلصت الدراسة إلى جملةٍ من النتائج:

أولا: هناك علاقة خفية تربط بين جَرْس اللفظ ومعناه , فقد راعى الشعراء سَمْت الأحداث واختاروا اللفظ الرقيق للمعنى اللطيف , واللفظ القوي للمعاني القوية .

ثانيا: وجد الشعراء في التكرار لوناً من ألوان الإيقاع ؛ إذ جاء التكرار تقويةً للنغم.

ثالثا: اتكأ الشعراء في تكرارهم على الملاحظ البديعية كالتصدير والمجاورة والترديد والتعديد والتصريع , والترصيع، والتجنيس .

رابعا: أولع الشعراء بتكرار بعض الحروف التى تنقل انفعالاتهم وتؤكدها , وقد اشتد ولعهم باستخدام حرف النون الذي يشيع في كثير من القصائد , خاصة في مجال الرثاء والحنين إلى المحبوبة والأهل والوطن , والحوار الوجداني , حتى أسماه بعض الدارسين الحرف (النوّاح) .

خامسا: أظهر الشعراء في العصر العباسي الأول براعتهم ومقدرتهم على صوغ أجمل الألحان من خلال تفعيل مبدأ الانتقاء والاختيار لبعض الحروف والكلمات التى تحيل النص الشعري إلى نغمٍ ينتشي له الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء .

سادسا: لعب التوازي دورا هاماً في التأثير على المتلقي من حيث الطاقة الإيحائية للكلمات والصيغ والتراكيب التي جاءت متوافقة مع معطيات الحضارة العباسية المتألقة

سابعا: ورد في أشعار بعض الشعراء نماذج تكرارية، جاء التكرار فيها مُملاً رتيباً فالتكرار ليس مستحبًا في كلِّ حالاته , فقد يكون نجاح الفكرة الهندسية , فشلاً في البناء الشعري .

ثامنا: أثرت ألفاظ الحضارة العباسية في لغة الشعراء , وانعكس ذلك على الشعر فجاءت أشعارهم إيقاعية في مجملها، وتجاوز التكرار بشاعة الكلمة ،وكشف عن وجهها الجميل متأثرا بجمال البيئة العباسية .

تاسعا: اتضح من خلال الدراسة أن التوازي لغة هندسية تفتح فضاءات النص أمام المتلقي , والإيقاع المنبعث من التوازي يفتح نوافذ الدلالة ليتوازى الشكل مع المضمون والثقافة والبيئة , وأدخلوا إليها ابتكارات جديدة في اللغة والوزن والصورة الشعرية.

عاشرا: فتح هذا البحث أبوابا يستطيع الباحثون من خلالها الولوج إلى التوازي والتكرار في كثير من الدواوين الشعرية لشعراء العصر العباسي الأول؛أمثال أبي تمام وأبي العتاهية والعباس بن الأحنف , ومسلم بن الوليد .

حادي عشر: أبدع الشعراء في تكرار الصورة الشعرية التي تستمطر غيوم الإيحاءات الإيقاعية حين تتشكل في الوعي المتوقد , والذهنية الذكية , ويكون الخيال بيئتها، وهذا ما اتسمت به الصورة لدى طائفة من شعراء العصر على رأسهم بشار بن برد , وأبو تمام , ومسلم بن الوليد وأبو نواس .

ثاني عشر: امتاز التكرار في أشعار العصر العباسي الأول من غيره من شعر العصور السابقة له , بغياب بعض أنواع التكرار , فقد خلا من تكرار اللازمة وتكرار الأبيات .

ثالث عشر: حاول بعض الشعراء في العصر العباسي الأول استدعاء التراث، وأبدوا إعجابهم ببعض القصائد , فساروا على نهجها .

رابع عشر: ظهر البديع وثيق الصلة بالتكرار بما يشكله من إيقاع موسيقي؛ إذ تفنن الشعراء في توظيفه في أشعارهم ،فاسترعى الأسماع والقلوب .

وقد صار التكرار ظاهرةً بلاغيةً ترتاح لها النفوس وتبتهج ،وقد تعامل معه شعراء العصر العباسي الاول بلمساتٍ إبداعيةٍ حتى وصلت اشعارهم إلى صورةٍ مُثلى .

المصادر والمراجع

إبراهيم أحمد ملحم (2004) ،**جماليات الأنا في الخطاب الشعري**، دار الكندي اربد ،ط1.

إبراهيم النجار،(د.ت) **شعراء عباسيون منسيون** ،دار الغرب الإسلامي ،د.ط.

ابن أبي الإصبع ، أبو محمد زكي الدين عبد العظيم(ت654) ،(1963) **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق حفني شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية بالقاهرة .د.ط.

ابن الأثير، ضياء الدين بن الاثير(ت637ه)، (1962) م **المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر** ، تحقيق أحمد الحوفي ، دار نهضة مصر بالقاهرة.

ابن المعتز، عبد الله بن المعتز(ت606هـ) (د.ت)، **البديع**، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت.

ابن جني، عثمان بن علي(ت 392)،(د ت)، **الخصائص**، تحقيق، محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، ط 2 .

ابن حجلة المغربي، شهاب الدين أحمد بن حجلة المغربي(ت562)(1984)، **ديوان الصبابة**، دار ومكتبة الهلال، بيروت .

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق(ت390ه) (1981م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت ، ط5 .

ابن سنان الخفاجي، عبد الله بن محمد (ت466هـ) (1982)، **سرّ الفصاحة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 .

ابن طباطبا، محمد بن أحمد(ت322ه)(1956م)، **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق: طه الحاجري وزميله، المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة ،ط1.

ابن قيم الجوزية ، محمد بن أبي بكرالزرعي(ت751ه)(د.ت)، **الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان** ،دار الكتب العلمية ، بيروت .

ابن معصوم، علي بن صدر الدين المدني (ت1120ه)،(1969) **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط1 النجف.

ابن منظور،جمال الدين محمد بن مكرم(ت711 ه)،(د.ت) **لسان العرب**، دار صادر، بيروت .

ابن هرمة، إبراهيم ،(1984) **الدِّيوان** ، تحقيق محمد نفّاع وحسين عطوان، مجمع اللغة العربية بدمشق، ط1.

ابن يموت ، المهلهل بن يموت بن المزرع(1957).**سرقات أبي نواس**، تحقيق محمد مصطفى هدارة ، دار الفكر العربي ، القاهرة،ط1 .

الخزاعي أبو الشيص(1967)، **الديوان** ، جمع وتحقيق عبدالله الجبوري ، مطبعة الآداب النجف ،ط1.

أبو العتاهية،إسماعيل بن القاسم (1965) ، **أخباره وأشعاره**، مكتبة دار الملاح، تحقيق شكري فيصل ، دمشق.ط1.

أبو تمام ،حبيب بن أوس ابن الحارث الطائي(1965) ، **الديوان** ، شرح الخطيب التبريزي ،تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ،مصر ، ط2 .

الأصفهاني أبو فرج علي بن الحسين(2002)، **كتاب الأغاني** ، تحقيق إحسان عباس ،دار صادر، بيروت، ط1 .

أبو نواس ،حسن بن هانيء(د.ت) ،**الديوان** ، تحقيق احمد عبد المجيد الغزالي دار الكتاب العربي ، بيروت.

أبو هلال العسكري ، الحسن بن عبد الله بن سهل(1982) ،**كتاب الصناعتين**، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، ط2.

الآمدي،أبو القاسم الحسن بن بشر(د.ت)،**الموازنة بين الطائيين** ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة،ط2.

الباهلي، محمد بن حازم(1982) ، **الدِّيوان**، تحقيق: محمد خير البقاعي، دار قتيبة دمشق.

الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1968)، **البيان والتبيين** ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، م.

الجراح، أبو عبدالله محمد بن داوود(1953) ، **الورقة** ، تحقيق :عبد الوهاب عزام دار المعارف ، مصر.

الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني(ت453) (1969)، **زهر الآداب وثمر الألباب**، علي البجاوى ،دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة .

الحمانيّ الكوفي(1998) ، **الديوان** ، تحقيق محمد حسين الأعرجي ، دار صادر ، بيروت ط 1 .

الذبياني النابغة(أبو أمامة زياد بن معاوية بن ضباب1980)، ، **الديوان** ، حققه وقدم له محمد بن الطاهر عاشور ، دار صعب ، بيروت.

الرقي ربيعة (1980)، **الديوان** ، تحقيق يوسف حسين بكار ، دار الرشيد للنشر، بغداد .

الرماني ، علي بن عيسى (ت384)(1968)**النكت في إعجاز القرآن** ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام،دار المعارف ، مصر ،ط2.

الشابشتي ، أبو الحسن علي بن محمد(1966)، **الديارات** ،تحقيق كوركيس عواد، منشورات مكتبة المثنى ببغداد .

الشافعي،محمد بن ادريس،(1986) **الديوان** ، تحقيق :مجاهد مصطفى بهجت مكتبة المثنى، بغداد ،ط1.

الضحاك، الحسين،(1960)**أشعار الخليع** ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار **مجلة شعر**، بيروت.

الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير(ت 310ه)(1979)، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر،ط1.

الأحنف، العباس (1993)، **الدّيوان** ، شرح مجيد طراد دار الكتاب العربي، بيروت ، ط1 .

العكوّك،علي بن جبلة،(د.ت) **الدِّيوان** تحقيق حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة.

العلوي ، يحيى بن حمزة(749ه)، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، تحقيق مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت.

القاضي الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز (1965) **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل ، دار التعلم ،بيروت ط1.

القالي البغدادي ، أبو علي إسماعيل بن القاسم(1324)، **الأمـالي**، المطبعة الإميرية بالقاهرة، ط1.

القرشي، عباس بن محمد القرشي (1995)، **الحماسة القرشية** ، تحقيق خير الدين محمود قبلاوي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق(1981)، **العمدة في محاسن الشعر ونقده** تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ط5

المحاربي، المؤمّل بن أميل(1977)، حياته وشعره ، جمع وتحقيق : حنا جميل حداد **مجلة المورد** ،العدد .

المرزباني ، أبو عبد الله محمد بن عمران(1965)، **الموشح** ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر بالقاهرة ، م

الذبياني النابغة (1976)، **الديوان** ، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع .

النووي، يحيى بن شرف(1412)، **رياض الصالحين** ، تحقيق حسان عبد المنان المكتبة الإسلامية عمان ،ط3.

صريع الغواني،(د.ت) مسلم بن الوليد ، **الديوان** ، تحقيق سامي الدهان، دار المعارف ، مصر.

امرؤ القيس ،ابن حجر بن الحارث الكندي(1969)، **الديوان** ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف، مصر،د.ط.

ابن برد، بشار(1950) ، بن بهمن فيروز ، **الديوان** ، شرح محمد الطاهر ابن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة .

ابن شداد، عنترة ،(1992)، **الديوان**، تحقيق : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي.

أبو ديب، كمال (1981،) **جدلية الخفاء والتجلي** ، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 .

أبو سويلم، أنور(1987) ، **المطر في الشعر الجاهلي** ، ط1، دار عمار، عمان، دار الجيل ، بيروت.

أبو سويلم، أنور(1983) **الطبيعة في شعر العصر العباسيّ الأول**، دار

العلومللطباعة والنشر الرياض،ط1.

أبو سويلم أنور(1983)، **الإبل في الشعر الجاهلي دراسة في ضوء علم المثيولوجيا والنقد الحديث**، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ط1 .

أدونيس، أحمد سعيد (1983)، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة بيروت ، ط4.

إسماعيل عز الدين 1964،**النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، مجلة الشعر** ،ع2 ،السنة الثانية ،ص77-112

إسماعيل عز الدين (1974)، **الأسس الجمالية في النقد العربي** ، دار الفكر العربي، ط3.

إسماعيل، عز الدين (1983) **النظم البلاغي بين النظرية والتطبيق** ، دار الطباعة المحمدية ، مصر ، ط1 .

إسماعيل، عزّ الدين(1986)، **روح العصر** ، دار الرائد العربي ، بيروت، ط1.

أيوب، حسام(1999)، **الإيقاع في شعر أحمد شوقي** ، رسالة ماجستير ، الأردنية

بدوي، عبد الرحمن(1965)، **في الشعر الأوربي المعاصر** ، الدار القومية العربية للطباعة القاهرة ،.

بدوي، عبده (1985)، **أبو تمّام وقضية التجديد في الشعر** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط3 .

البصري، محمد عبد الجبار (د.ت) **فضاء البيت الشعري** ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.

البطل، علي(1960) **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري** دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس ، للطباعة والنشر والتوزيع عمان

بكار، يوسف ،(د.ت) **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري** دار الرشيد ، ط1.

بكار، يوسف، (1988)، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم ، دار الأندلس ، ط2.

تامر، فاضل(1987)، **مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،ط1.

تبرماسين ،عبد الرحمن (2003)، **البنية الإيقاعية للشّعر الجزائري**، دار الفجر للنشروالتوزيع، ط 2،.
التطاوي، عبدالله (1981)، **الصورة والبناء الشعري** ، دار المعارف ، ط1.
تهامي، نفرة، (د.ت) **سيكولوجية القصة في القرآن الكريم** ، الشركة التونسية للتوزيع، ط2.
جاسم عباس عبد (1985)، الإيقاع النفسي في الشعر العربي ، **مجلة الأقلام**، بغداد، عدد 5،ص94-102.
الجبار، مدحت(1984)، **القصيدة الشعرية عند أبي القاسم الشابي** ، الدار العربية للكتاب، ط1.
الجبوري، يحيى(1973) ، الرثاء في الشعر الجاهلي ، **مجلة كلية الآداب**، جامعة بغداد ،العدد 7،ص17-38.
حسن، رشدي علي (1993)، **عوف بن محلمّ الخزاعي حياته وشعره**، **مجلة مؤتة للبحوث**، المجلد الثامن، العدد الثاني ،ص11-67.
الحسين، أحمد جاسم(1996)، **الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي**، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق ، ط1.
حماسة، محمد(1996)، **منهج في التحليلي النصي**، **مجلة فصول**، القاهرة، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني،ص.134-142
حمدان، إبتسام أحمد(1995)، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي الأول ، رسالة دكتوراة غير منشورة،جامعة تشرين.
الحوفي، أحمد (1958)، **الغزل في العصر الجاهلي** ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط1 .
الخشروم، عبد الرزاق، (1982)،**الغربة في الشعر الجاهلي** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،.
خضر، سيد (1988)، **التكرار الإيقاعي في اللغة** ، دارالهدى للكتاب، ط1.
الخفاجي، محمد عبد المنعم(1994)، **رؤية فنية لنص قرآني**، دار المعارف. القاهرة ، ط2 .

خليف، يوسف(1968)، **حياة الشعر في الكوفة**، دار الكتاب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1.

درابسة، محمود (1994)، **ابن أبي عون وكتابه التشبيهات** ، مكتبة خليل أبو رحمة إربد، ط1.

درو، إليزابيث (1960)، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه** ، ترجمة محمد شوشه مكتبة، ميمنة بيروت،.

الديلمي، سمير(1990) ، **الصّورة في التشكيل الشّعري تفسير بنيوي** ، دار الشؤون الثقافية، بغداد .

ديك الجن، عبد السلام بن رغبان(1987) ،**الديوان** ، تحقيق مظهر الحجيّ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،ط1.

الذنيبات أحمد 2003، **التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي**، رسالة دكتوراةغير منشورة، مؤتة.

ربابعة موسى ،(2002)، **الشعر الجاهلي، مقاربات نصّية** ، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن.

ربابعة موسى(2000)، **جماليات الأسلوب والتلقي** ، دراسات تطبيقية ، مؤسسة حماده للدراسات الجامعة والنشر والتوزيع ، عمان ، ط1.

رمضان صادق(1984)، **جمالية اللغة** ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط1

رمضان صادق(1982)، **دراسة أسلوبية في شعر ابن الفارض** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1.

رواشده سامح (2006)، **مغاني النّص**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1.

رواقة، إنعام (2000) ، **دائرة التكرار ودلالتها في بائية ابن الدمينة ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات** ، المجلد الخامس عشر العدد الثامن، ص42-63.

الزبيدي، عبد المنعم (1975)، **مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي** ، منشورات جامعة قاريونس مطابع الثورة للطباعة والنشر ، بنغازي.

زرقة أحمد (1988)، **أسرار الحروف**، دار الحصاد ، دمشق ، ط1 .

سلام، محمد زغلول (1964) ، **تاريخ النقد العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري** ، دار المعارف، مصر.

سلامة، إبراهيم(1952)، **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، و القاهرة، الإنجلو المصرية ، ط2 .

السلمي، أشجع، (د.ت)**حياته وشعره** ، تحقيق خليل بنيان الحسون، دار الميسرة بيروت ، ط1.

سلوم، تامر(1996)، **الانزياح الصوتي الشعري** ، **مجلة آفاق الثقافة والتراث** ، عدد 13، ص44-52

سنجلاوي، إبراهيم(1985)،**الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي** مكتبة عمان ، ط1.

السوداني، عبدالله عبد الرحيم (1999)، **رثاء غير الإنسان في الشعر العباسيّ** ، المجمع الثقافي الإمارات العربية المتحدة ، ط1.

السيد، شفيع(1984)، **التكرار بن تنظير البلاغين وإبداع الشعراء**، **مجلة إبداع**، السنة الثانية، العدد السادس، ص85-106

سيبل دي لويس (1982)، **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد الجنابي ورفاقه دار الرشيد، وزارة الثقافة والأعلام العراقية.

شلبي، سعد(1987) ،**مقدمة القصيدة عند أبي تمّام والمتنبي**،مكتبة غريب القاهرة ط1.

شيخون، محمود السيد (1983) ، **أسرار التكرار في لغة القران** ،مكتبة الكليات الأزهرية،ط1 .

الصائغ، عبد الإله(1956)، **الخطاب الإبداعي والصورة الفنية** ، ط 2 .

صالح، بشرى موسى (1994)، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1.

الصالح، صبحي (1959)، **مباحث في علوم القرآن**، دار العلم للملايين، بيروت،ط1.

المناهل بيروت ط3 ،.

عساف، ساسين (1982)، **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبـــي نـــواس**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط1 .

العشماوي، محمد زكي(1981)، **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت .

العشماوي، محمد زكي(1988)، **دراسات في النقــد الأدبـــي المعاصـــر**، الـــدار الأندلسية الإسكندرية.

عصفور، جابر، (1983)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغـــي عنـــد العرب** ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط2 .

عطوان، حسين(1974) ، **شعراء الشعب** ،دار المعارف بمصر ط1.

عطوان، حسين (1981)، **الشعراء الصعاليك في العصـــر العباســـيّ الأول**، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ، الطبعة الثانية.

عطوان، حسين (1975)، **مقدمة القصـــيدة فـــي العصـــر العباســـي الأول**، دار المعارف بمصر ط2 .

عمر، عتيق(1995)، **دراسة أسلوبية في شعر الأخطل** ، رســـالة ماجســـتيرغير منشورة، جامعة النجاح .

عودة، خليل(1994) ، **المنهج الأسلوبي في دراسة النّص الأدبي** ، **مجلة جامعة النجاح** مجلد2 ، عدد8،ص99-115.

غانشف، غيورغي(1990)، **حياة الوعي الفني، ترجمة نوفل نيوف مجلة عالم المعرفة** ،عدد 146 ، ص85-86..

غرونباوم ،(1959) ،**شعراء عباسيون** ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ط1 .

غزوان، عناد (1974)، **المرثاة الغزلية في الشعر العربي** ، مطبعـــة الزهـــراء، بغداد ،ط1 .

فروخ، عمر (1981)، **تاريخ الأدب العربي العصـــور العباســـية** ، دار العلـــم للملايين ، بيروت ، ط4.

فضل، صلاح (1998)، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** ، النادي الأدبي، جدة

بسم الله الرحمن الرحيم

السيرة الذاتية **Curriculum vitae**

الاسم: خالد فرحان البداينة مكان وتاريخ الولادة:السلع 1960/1/1

الجنسية : الأردنية ، الديانة :الإسلام الحالة الاجتماعية: متزوج

المؤهلات العلمية:

الثانوية العامة: الفرع الأدبي المعدل(82)التقدير جيد جداً

بكالوريوس لغة عربية /الجامعة الأردنية ،المعدل(71.8)التقدير جيد

دبلوم دراسات عليا/جامعة مؤتة،المعدل(75) التقدير جيد

ماجستير لغة عربية/جامعة مؤتة المعدل(85.25) التقدير ممتاز

دكتوراه لغة عربية/جامعة مؤتة،المعدل(87.27) التقدير ممتاز

التخصص : دراسات أدبية ونقدية/الأدب العباسيّ

الخبرات :

مدرس للغة العربية في المرحلة الثانوية(1984-1992

مدير مدرسة الطفيلة الثانوية(1993-1995

مشرف تربوي/وزارة التربية والتعليم(1995-2007

مشرف تربية عملية/جامعة مؤتة

الدورات :

- الرخصة الدولية لقيادة الحاسوب icdl).
- برنامج (World links Arab Region) للتنمية المهنية للمعلمين 120ساعة تدريبية
- منظومة التعلم الالكترونية(الإديوويف) 40 ساعة تدريبية .
- تنمية مديري المدارس 96 ساعة تدريبية
- دورات عديدة في التطوير التربوي والمناهج المطورة واستراتيجيات التدريس والتقويم.

البريد الألكتروني:Dr-kaled-badaineh@yahoo.com

العنوان البريدي:الأردن –الطفيلة –العين البيضاء

رقم الهاتف:032265022 . الهاتف النقال: 0777240646